

THE
VIDYABHAWAN RASHTRABHASA GRANTHAMALA
128
६३७७

SAMSKṚTA NĀṬYASIDDHĀNTA

(Principles of Sanskrit Dramaturgy)

BY
DR. RAMĀKĀNTA TRIPĀṬHĪ, M. A., Ph. D.

THE
CHOWKHAMBA VIDYABHAWAN
VARANASI-1
1969

First Edition
1969
Price Rs. ~~10-00~~

Also can be had of
THE CHOWKHAMBA SANSKRIT SERIES OFFICE
Publishers & Oriental Book-Sellers
P. O. Chowkhamba, Post Box 8, Varanasi-1 (India)
Phone : 3145

परमप्रद्वय गुरुवर्य

डॉ० सत्यवत सिद्ध, एम० ए०, पी-एच० डी०, डी० लिट्०

अध्यक्ष, संस्कृत विभाग एवं डीन, फैकल्टी ऑफ आर्ट्स,

लखनऊ विश्वविद्यालय, लखनऊ

के

कर-कमलों में सादर, सन्निध

समर्पित

‘न तज्ज्ञानं न तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला ।
नासौ योगो न तत्कर्म नाद्वयेऽस्मिन् यन्न दृश्यते ॥’
‘वेदविद्येतिहासानामाख्यानपरिकल्पनम् ।
विनोदकरणं लोके नाद्वयेतद्भविष्यति ॥’

अवतरणिका

ईश्वर ने मानव-हृदय में असंख्य भावनाओं को भर दिया है। मानव अधिक परिश्रम करके एवं तदुपरान्त महती सफलता का आलिङ्गन करके भी सन्तुष्ट नहीं होता। विद्वानों ने इस अनवरत संघर्ष को कभी न शान्त होने वाली विपासा की संज्ञा से अभिहित किया है। यह तृष्णा कभी नष्ट नहीं होती। जब हम गम्भीरतापूर्वक विचार करते हैं, तब हमें इसके मूल में एक ही कारण दिखायी पड़ता है, और वह कारण है—आनन्द। मानव इसी आनन्द की प्राप्ति के लिए अनवरत कर्म किया करता है। इस आनन्द के दो भेद हैं—लौकिक और अलौकिक। एक परीक्षार्थी को, अपनी परीक्षा में उत्तीर्ण होने पर जिस आनन्द की अनुभूति होती है वह आनन्द लौकिक है। अलौकिक आनन्द में मनुष्य को अपने स्वत्व का ज्ञान नहीं रहता। इस आनन्द का वर्णन वाणी से नहीं किया जा सकता। इसीलिए इसकी उपमा गङ्गे के गुब्बे से दी जाती है। इस अलौकिक आनन्द को भी दो वर्गों में विभाजित किया जाता है—ब्रह्मानन्द और साहित्यिक आनन्द। साहित्यिक आनन्द की उपलब्धि काव्य से होती है। ऐन्द्रिय माध्यम के आधार पर काव्य के द्रव्य और अद्रव्य दो भेद किए जाते हैं। अद्रव्य काव्य के भी दो भेद हैं—नाट्य और नृत्त।

प्रस्तुत 'संस्कृत नाट्यसिद्धान्त' ग्रन्थ में नाट्य-सम्बन्धी सिद्धान्तों की विवेचना की गयी है। इस ग्रन्थ के प्रथम अध्याय में रूपक और उसके भेद-प्रभेदों पर प्रकाश डाला गया है। भरत, धनञ्जय और विश्वनाथ ने रूपक के दस भेद माने हैं। काव्यानुशासनकार और नाट्यदर्पणकार के अनुसार रूपक के बारह भेद हैं। काव्यानुशासनकार रूपक के दस भेदों में भाटिका और सट्टक को भी जोड़ते हैं। यद्यपि रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने रूपक की किसी निश्चित सीमा में नहीं बाँधा है, फिर भी वे शक्ति, सामर्थ्य के आधार पर रूपक के बारह ही भेद मानते हैं। 'नाट्य' की विवेचना करने के उपरान्त इस अध्याय के अन्त में रूपक के अन्य भेदों की विवेचना की गयी है।

द्वितीय अध्याय में नाटकीय तत्वों पर प्रकाश डाला गया है। अर्थ-प्रकृति के सम्बन्ध में नाट्यदर्पणकार का मत अन्य विद्वानों से भिन्न है।

इन्होंने अर्थ-प्रकृति को 'उपाय' की संज्ञा प्रदान की है। इनके अनुसार अर्थ प्रकृति के दो भेद हैं—जड़ रूप और चेतन रूप। यह जड़ रूप उपाय भी दो वर्गों में विभक्त है—धीज और कार्य। इसी प्रकार चेतन रूप फलोपाय के भी दो भेद हैं—मुख्य और सहकारी। इस 'सहकारी' के भी दो भेद हैं—स्वार्थसिद्धिपूर्वक परार्थ का साधक और स्वार्थ निरपेक्ष रूप से परार्थ का साधक। अर्थ-प्रकृति का ऐसा वर्गीकरण नाट्यदर्पणकार के अतिरिक्त अन्य किसी भी विद्वान् ने नहीं किया है। इसी अध्याय में 'संधि' और 'सन्ध्यङ्गों' पर भी प्रकाश डाला गया है। नाट्यदर्पणकार का संधिविषयक मत द्रष्टव्य है।

तृतीय अध्याय में नायक-नायिका भेद, उनके सहायक एवम् अलङ्कारों का साङ्गोपाङ्ग विवेचन प्रस्तुत किया गया है।

चतुर्थ अध्याय में वृत्ति एवम् अभिनय पर प्रकाश डाला गया गया है। वृत्ति का तात्पर्य वह व्यापार है जो जीवन के प्रधान प्रयोजन को सिद्ध करने को सिद्ध करने में सहायता प्रदान करता है। नाट्यदर्पणकार ने 'वृत्ति' को 'नाट्य की माता' बताते हुए लिखा है कि भरत ने जो इसे 'नाट्य की माता' कहा है, वह उपलक्षण मात्र है। वास्तव में वृत्ति अभिनेय व अभिनेय दोनों काव्यों में हो सकती है। नाट्य अथवा काव्य का ऐसा कोई व्यापार नहीं है, जो वृत्ति से शून्य हो। वृत्ति के चार भेद हैं,—भारती, कैशिकी, सात्वती और नारभटी। जैसे तो समस्त व्यापार एक दूसरे से सम्बन्धित हैं, फिर भी चारों वृत्तियों के परस्पर मङ्गीर्ण होने पर भी तत् तत् अंश की प्रधानता की दृष्टि से चार प्रकार की वृत्तियाँ कही गई हैं।

साक्षात्कारात्मक रूप से अभिनेतव्य अर्थ जिसके द्वारा सामाजिकों के पास पहुँचाया जाता है, 'अभिनय' कहलाता है। अध्याय के अन्त में अभिनय के चारों भेदों पर विस्तृत रूप से प्रकाश डाला गया है।

प्रस्तुत प्रयन्ध का पाँचवाँ अध्याय अन्य अध्यायों की अपेक्षा अधिक महत्वपूर्ण है। इस अध्याय में रस-विवेचन प्रस्तुत है। नाट्यदर्पणकार की रस-मन्थनी मान्यता द्रष्टव्य है। नाट्यदर्पणकार शङ्कर के अनुमितिवाद से प्रभावित हैं। पुनश्च इनके विचार से अभिनेता को भी अभिनय करते समय रसास्वाद हो सकता है। इनके अनुसार रसानुभूति के पाँच आश्रय हैं—अनुकार्य राम, अनुकर्ता नट, नाटक का अध्ययन करने वाला, नाटककार कवि और सामाजिक। इन्होंने रस को दो वर्गों में विभाजित किया है—सुप्रात्मक-

और दुःखात्मक । शृङ्गार, हास्य, वीर, अद्भुत एवं शान्त रस सुखात्मक हैं ।
इसके विपरीत करुण, रौद्र, वीभत्स और भयानक रस दुःखात्मक हैं ।

प्रबन्ध के अन्तिम अध्याय में रस-भेद की विवेचना की गई है । शान्त रस पर प्रकाश डालने के उपरान्त अन्य आठ रसों का साक्षोपाह्न वर्णन किया गया है ।

अन्त में मैं इस प्रबन्ध के निर्देशक डा० अतुलचन्द्र बनर्जी, संस्कृत विभागाध्यक्ष, गोरखपुर विश्वविद्यालय के प्रति अपना आभार प्रकट करता हूँ जिन्होंने समय-समय पर सपरामर्श देकर मुझे अनुगृहीत किया है । मैं चौखम्बा विद्याभवन वाराणसी के संचालकों को भी धन्यवाद देता हूँ जिन्होंने इसे प्रकाशित कर सभी के लिए सुलभ कर दिया है ।

विदुषामनुचरः—
रमाकान्त त्रिपाठी

विषयानुक्रमणिका

	पृष्ठ		पृष्ठ
प्रथम अध्याय : रूपक विचार १-३०		शिल्पक	३०
नाटक	४	करपत्रह्वी	३०
प्रकरण	५	विलासिका	३०
नाटिका	११	द्वितीय अध्याय : नाटकीय	
प्रकरणी	१३	कथावस्तु ३१-७६	
व्यायोग	१३	स्रोत की दृष्टि से वस्तु के भेद	३१
समवकार	१३	फलाधिकार की दृष्टि से वस्तु के	
भाण	१६	भेद	३१
प्रहसन	१७	अभिम्यक्ति की प्रक्रिया की दृष्टि से वस्तु	
हिंस	२१	के भेद	३२
उत्सृष्टिकाङ्क	२१	पञ्च अर्थोपलक्षक	३२
ईहामृग	२२	वृत्त की अभिम्यक्ति के अन्य भेद	३६
वीथी	२३	पञ्च अवस्थाएँ	३८
उपरूपक	२४	पञ्च अर्थप्रकृतियाँ	४०
सदृक	२५	भङ्ग	४५
श्रीगदित	२६	सन्धि	४७
दुर्मिळिता	२६	मुख सन्धि	५०
प्रस्थान	२६	प्रतिमुख सन्धि	५६
गोष्ठी	२७	गर्भ सन्धि	६१
हल्लीशक	२७	अधमर्श सन्धि	६७
शम्पा	२७	निर्वहण सन्धि	७२
प्रेक्षणक	२७	तृतीय अध्याय : नाटकीय पात्र	
रासक	२८		७७-६३
नाट्यरासक	२८	नायक	७७
काव्य	२८	नायक के सहायक	८१
भाण	२८	विदूषक	८२
भागिका	२९	नायिका	८८
सहायक	२९		
पारिजातक	३०		

	पृष्ठ		पृष्ठ
चतुर्थ अध्याय : वृत्ति एवं अभि-		स्थायीभाव	१५३
नयादि विचार	६४-१३७	रस-निबन्धन	१५६
वृत्ति	९४	नाट्यदर्पणकार का रससिद्धान्त	१५७
भारती	९७	रसों की सुख-दुःखात्मकता	१६१
सारवती	१०९	रस-दोष	१६७
कैशिकी	१११	रस-विरोध	१७१
आशुभटी	११२	षष्ठ अध्याय : रस-भेद १७३-२०१	
अभिनय	११४	शान्त रस	१७३
वाचिक अभिनय	११४	छौह्य, स्नेह आदि रस	१७८
आङ्गिक अभिनय	११८	शृङ्गार रस	१८०
सात्विक अभिनय	१३३	हास्य रस	१८४
आहार्य अभिनय	१३४	वक्रण रस	१८८
पञ्चम अध्याय : रसविवेचन		रौद्र रस	१९०
	१३८-१७२	वीर रस	१९१
दृश्य, श्रव्य तथा रस	१३८	भयानक रस	१९४
विभाव	१४१	धीमत्स रस	१९६
अनुभाव	१४२	अद्भुत रस	१९८
व्यभिचारीभाव	१४५	परिशिष्ट	२०२-२१६



संस्कृत

नाट्यसिद्धान्त

प्रथम अध्याय

रूपक विचार

साहित्यशास्त्र में ऐन्द्रिय माध्यम के आधार पर काव्य के दो भेद बताये गये हैं—दृश्य एवं श्रव्य । रूपक का सम्बन्ध काव्य के प्रथम भेद से है । 'रूप' पातु में 'ण्वल्' प्रत्यय के योग से 'रूपक' शब्द की निष्पत्ति हुई है । यत्र-तत्र 'रूप' शब्द का भी प्रयोग किया जाता है किन्तु इन दोनों शब्दों में प्रत्यय भेद के अतिरिक्त कोई भेद नहीं है । उपर्युक्त दोनों शब्द साहित्य में नाट्य के वाचक हैं । अत्यन्त प्राचीन काल से ही 'रूप' एवं 'रूपक' नाट्य के अर्थ में प्रयुक्त होते आये हैं । नाट्यशास्त्र^१ में ही 'दशरूप' शब्द नाट्य की दस विधाओं के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है । दशरूपक^२ में रूपक को स्पष्ट करते हुए लिखा गया है कि रूप का आरोप होने के कारण नाट्य को रूपक की सजा प्रदान की जाती है । विश्वनाथ^३ ने भी दशरूपककार के ही शब्दों को यत्किञ्चित् परिवर्तन के साथ दुहराया है । इनके अनुसार रूपक में अवस्थाओं की अनुकृति के साथ-साथ रूप का भी आरोप होता है । 'नाट्यदर्पणकार'^४ के अनुसार रूपित किये जाने के कारण ही नाटक आदि को रूप अथवा रूपक की सजा से अभिहित किया जाता है । नाटक आदि रूप वाचिक, आङ्गिक, सात्विक और आहार्य अभिनयों के द्वारा प्रदर्शित किए जाते हैं । इन रूपकों के प्रदर्शन में आङ्गिक अभिनय का विशेष महत्त्व है^५ ।

१. दशरूपविधाने तु पाठ्यं योग्यं प्रयोक्तृभिः । (नाट्यशास्त्र)

२. रूपं दृश्यतयोन्यते । रूपकं तत्समारोपात् ।

(दशरूपक, प्रथम प्रकाश, ७)

३. दृश्यश्रव्यत्वभेदेन पुन काव्यं द्विधा मतम् ।

दृश्यं तत्राभिनयम् तद्रूपात्तुरूपकम् ॥

(साहित्यदर्पण, पष्ठ परिच्छेद, पृ० ३७१)

४. रूप्यन्ते अभिनीयन्ते इति रूपाणि नाटकादीनि । (नाट्यदर्पण, पृ० २३)

५. This physical action is absolutely demanded on the stage and it will be found that those plays which most frankly embrace the physical action are likely to be most popular.

(A. Nicoll—Theory of Drama—P. 72. 11. 26-29)

रूपको की सख्या के सम्बन्ध में आचार्यों में अनेक मत-मतान्तर हैं। यद्यपि 'नाट्यशास्त्र' में रूपक के दस भेद बताये गये हैं, तथापि भरतमुनि ने दस शुद्ध रूपको के निरूपण के साथ ही साथ नाटक तथा प्रकरण के संकर से अन्य दो अन्य सकीर्ण रूपको का भी उल्लेख किया है—

अनयोश्च बन्धयोगादेको भेद प्रयोक्तृभिर्ज्ञेयः ।

प्रख्यातस्त्विदं वा नाटी सञ्ज्ञाश्रिते काव्ये ॥

(नाट्यशास्त्र १८, ५७)

यद्यपि श्लोक का अर्थ कुछ अस्पष्ट है, तथापि यह आशय प्रकट होता है कि नाटक और प्रकरण के योग से 'नाटी' और 'प्रकरणी' सकीर्ण रूपक उत्पन्न होते हैं। दशरूपककार धनञ्जय 'नाटिका' रूप केवल एक ही सकीर्ण भेद मानने के पक्ष में है। 'दशरूपक' की व्याख्या करने वाले घनिक ने भी दो सकीर्ण रूपको का खण्डन किया है।^१ इसके लिए वे निम्न तीन कारण उपस्थापित करते हैं—

१—नाटिका तथा प्रकरणी नाम से दो पृथक् पृथक् सकीर्ण रूपको का न तो लक्षण ही किया गया है और न कथन ही।

२—दोनों का एक ही लक्षण मान लेने से दोनों में कोई भेद नहीं रह जाता है।

३—प्रकरणी को सकीर्ण रूपक मानने वालों के लक्षण के अनुसार भी प्रकरणी का तिरोभाव प्रकरण में ही हो जाता है।

काव्यानुशासनकार^२ और नाट्यदर्पणकार ने रूपक के बारह भेदों की

१ अत्र केचित्—

अनयोश्च बन्धयोगादेको भेद प्रयोक्तृभिर्ज्ञेयः ।

प्रख्यातस्त्विदं वा नाटी सञ्ज्ञाश्रिते काव्ये ॥

इत्थम् भरतीय श्लोक 'एको भेद प्रख्यातो नाटिकाख्य, इतरस्त्वप्रख्यात प्रकरणिका सञ्ज्ञो, नाटी सञ्ज्ञया द्वे काव्ये आश्रिते' इति व्याचक्षाणा प्रकरणिकामपि गम्यन्ते। तदसत्। उद्देशलक्षणयोरनभिधानात्। समानलक्षणत्वे वा भेदाभावात्। वस्तु रस नायकानां प्रकरणाभेदात् प्रकरणिकाया। अतोऽनुद्दिष्टाया नाटिकाया यन्मुनिना लक्षणं कृतं तत्रायमभिप्रायः—शुद्धलक्षणसर्वरादेव तल्लक्षणे सिद्धे लक्षणकरण सङ्कीर्णानां नाटिकैव कर्तव्येति नियमार्थं विज्ञायते।

(दशरूपक ३, ४३ वीं कारिका की टीका)

२ पाठ्य नाटकप्रकरणनाटिकासमवकारेहामृगदिमव्यायोगोत्सृष्टिकाङ्क्ष-प्रहसनभाणवीथीसट्टकादि। (काव्यानुशासन, अष्टम अध्याय, पृ० ३१७)

वर्चा की है। जिस प्रकार घनञ्जय^१ ने दशरूपको का सम्बन्ध विष्णु के दस अवतारों से जोड़कर अपनी धार्मिक भावना का परिचय दिया है उसी प्रकार नाट्यदर्पणकार^२ ने भी बारह रूपको का सम्बन्ध 'जिन वाणी' के द्वादश रूपों से जोड़कर अपनी धार्मिक भावना का प्रदर्शन किया है। इस प्रकार हम देखते हैं कि तत्सूत नाट्यशास्त्र में रूपका^३ की सख्या के विषय में अत्यधिक मतभेद है।

नाट्यदर्पणकार ने रूपको को निश्चित सीमा में नहीं बाँधा है। फिर भी अपने ग्रन्थ में इन्होंने बारह रूपको का वर्णन किया है क्योंकि ये ही रस की परिपूर्णता के कारण लोकरञ्जक हैं। इन विद्वानों ने रूपक के अन्य भेदों को महत्त्व नहीं प्रदान किया है क्योंकि इनमें रस-परिपाक उचित मात्रा में नहीं हो पाता है। पुनश्च लेखक अथवा कवि की जिन भावों पर ध्यान होती है, उन्हीं का वे सङ्गण करते हैं। अब हम क्रमशः रूपक के भेदों की विवेचना करेंगे।

नाटक

नाटक शब्द की व्युत्पत्ति के सम्बन्ध में विद्वानों ने बहुत विचार-विमर्श किया है। अभिनवगुप्तपादाचार्य ने नमनार्थक नट् धातु से भी नाटक शब्द की व्युत्पत्ति मानी है। इन्होंने अभिनवभारती के अठारहवें अध्याय में नाटक-विवेचन के प्रसङ्ग में अनेक स्थानों पर नमन् प्रह्वीभाव, नति आदि भावों का नाटक शब्द के साथ सम्बन्ध दिसाया है।^४ परन्तु नाट्यदर्पणकार रामचन्द्र-गुणचन्द्र^५ इस व्युत्पत्ति से सहमत नहीं हैं। इनके अनुसार घटादिगण पठित

१ दशरूपानुकारेण यत्यमाद्यति भावका ।

नम सर्वविदे तस्मै विष्णवे भरताय च ॥ (दशरूपक, प्रथम प्रकाश, २)

२ चतुर्वर्गफला निरय जैनी वाचमुपास्महे ।

रूपैर्दशभिर्विश्व यया न्याय्ये धृत पथि ॥ (नाट्यदर्पण, पृ० २२)

३ नृपती नामैव नाटकज्ञान तज्ज्ञेष्टित प्रह्वीभावदायक भवति ।

(अभिनवभारती, १८ अध्याय, पृ० ४१३)

यद्यपि सर्वसूत्रवाराणामर्थो हृदये प्रविष्टो विनोयाश्च विनीतान् करोति ।

(अभिनवभारती, १८ अध्याय, पृ० ४१४)

प्रपान पुष्पायै प्रदानविनोयानां, अयप्रान्तेषां वेदयतोऽनन्ति व्युत्पत्तिं ददाति । तत एव नाटकमुच्यते । (अभिनवभारती, अध्याय १८, पृ० ४१४)

४ अभिनवगुप्तस्तु नमनार्थस्यापि नटेर्नाटक शब्द व्युत्पादयति, तत्र तु घटादित्वेन ह्रस्वाभावश्चिन्त्य । (नाट्यदर्पण, पृ० २५)

नट् धातु को कुछ ही विद्वानों ने 'नृतो' के बजाय 'नतो' अर्थ में माना है। घटादिगण पठित धातुओं को मित् संज्ञा होकर ह्रस्व हो जाता है। अतएव ऐसी अवस्था में नाटक पद में भी ह्रस्व होकर 'धट्क' के समान 'नटक' पद बनना चाहिये। इनके अनुसार उस धातु से नाटक शब्द नहीं बन सकता है। किन्तु नाट्यदर्पणकार ने अभिनवगुप्त की व्याख्या पर जो आपत्ति की है, वह घटादिगणस्थ नट् धातु को नस्यर्थक मानने पर ही बन सकती है। पुनश्च अभिनवगुप्त केवल नमनार्थक धातु से ही नहीं अपितु नर्तनार्थक धातु से भी नाटक शब्द की व्युत्पत्ति मानते हैं।^१ फिर यह भी सम्भव है कि अभिनवगुप्त केवल उसी स्थल पर 'नट नतो' पाठ मानते हों, अन्यत्र नहीं। ऐसी दशा में उनकी व्युत्पत्ति में कोई दोष नहीं होगा।

नाट्यदर्पणकार के अनुसार नर्तनार्थक नट् धातु से नाटक शब्द बना है^२। यही मत समस्त विद्वानों को मान्य है।

यही नाट्यरूप भी कहलाता है। इसी को 'रूपक' की भी संज्ञा प्रदान की गई है। जैसे रूपक अलंकार में मुख पर चन्द्रमा का आरोप कर दिया जाता है, वैसे ही नटपद रामादि पात्रों की अवस्था का आरोप कर दिया जाता है। इस प्रकार हम देखते हैं कि एक ही अर्थ में नाट्य, रूप तथा रूपक इन तीन शब्दों का प्रयोग किया जाता है।

नाट्य को दृश्य काव्य भी कहा जाता है। दृश्य काव्य अभिनयार्थ लिखा जाता है, इसीलिए इसे 'अभिनेय काव्य' की भी संज्ञा प्रदान की गई है। इसमें नट, रामादि का स्वरूप धारण करके अभिनय करते हैं। इस प्रकार हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि इस नाट्य को विविध संज्ञाओं से अभिहित किया गया है।

सम्पूर्ण त्रैलोक्यभावो का अनुकरण नाट्य है^३। धनञ्जय ने भी दशरूपक की प्रारम्भ में 'अवस्था का अनुकरण नाट्य है' बताया है^४। अंग्रेजी के प्रसिद्ध नाटककार, कवि तथा आलोचक ब्राइडेन ने भी नाट्यो को मानव प्रकृति और

१. नाटकं नाम तच्चेष्टितं प्रह्वीभावदायक भवति तथा हृदयानुप्रवेश-रञ्जनोत्सासनया हृदय 'शरीरं च' नर्तयति नाटकम् ।

(अभिनवभारती, १८ अध्याय, पृ० ४१३)

२. नाटकमिति नाटयति विचित्रं रञ्जनाप्रवेशेन सम्माना हृदयं नर्तयति इति नाटकम् । (नाट्यदर्पण, पृ० २५)

३. त्रैलोक्यस्यास्य सर्वस्य नाट्यभावानुकीर्तनम् ।

(भरतनाट्यशास्त्र १, १०४)

४. अवस्थानुकृतिर्नाट्यम् । (दशरूपक, प्रथम प्रकाश)

मानव जीवन का सजीव प्रतिबिम्ब माना है। इनके अनुसार नाटक मानव-प्रकृति का सच्चा तथा सजीव प्रतिबिम्ब है। उसमें जीवन की चित्तवृत्तियों तथा लालसाओं का समावेश रहता है^१। यूनानी आलोचक अरस्तू का भी यही मत है^२।

नाट्यदर्पणकार ने नाटक का निम्नस्वरूप प्रस्तुत किया है—

ख्याताधराजचरित धर्मकामार्थसत्फलम् ।

साङ्क्षोपायवशास्तच्च, दिव्याङ्ग तत्र नाट्यम् ॥^३

नाटक में प्रसिद्ध भूतकालीन नेता के चरित्र का वर्णन रहता है। वर्तमान चरित्रों का अभिनय नाटक लक्षण के विरुद्ध है। नाटक की रचना प्रसिद्ध चरित्रों के ही आधार पर होती है। वर्तमान चरित्र इस श्रेणी में नहीं आते हैं। अतएव वर्तमान चरित्रों का अभिनय करना सगत नहीं है। पुनश्च नाटक का नेता वर्तमान होने पर तत्कालप्रसिद्धि की बाधा से रसहानि हो सकती है और पूर्वमहापुरुषों के चरित्रों में अश्रद्धा भी^४।

वर्तमान चरित्र का अभिनय करने से नाटक के मुख्य उद्देश्य की सिद्धि भी नहीं हो सकती है। सम्भव है कि सामाजिकगण वर्तमानकालीन नेता के प्रति राग एव द्वेष आदि भाव रखते हों, अतः उन्हें उस नाटक में कुछ भी आनन्द नहीं आयेगा। क्योंकि ऐसी दशा में सामाजिकों का सम्यक् प्रकार से तन्मयीभाव नहीं हो पायेगा। सामाजिकगण कात्तासम्मत उपदेश को भी ग्रहण नहीं कर पायेंगे। अतः वर्तमानकालीन नेता के चरित्र का न निश्चयन करना ही नाट्य की सफलता के लिए श्रेयस्कर है।

सामान्य रूप से कर्मों का फल तत्काल ही नहीं मिल जाता है। किञ्चित् समय के व्यतीत होने पर ही फल प्राप्ति सम्भव है। वर्तमानचरित्र के अभिनय में यदि धर्म आदि कर्मों का फल उसी समय दिखलाया जाय तो अभिनय व्यर्थ है^५। पुनश्च भविष्यकालीन नेता का भी कोई चरित्र नहीं होता क्योंकि

१ जॉन ड्राइडेन—ऐत एसे आन डू भेटिङ पोयजी ।

२ पोयटिक्स-II-III

३. नाट्यदर्पण, पृ० २५

४ वर्तमाने च नेतरि तत्कालप्रसिद्धि बाधया रसहानि स्यात्, पूर्वमहा-पुरुषचरितेषु च अश्रद्धान स्यात् । (नाट्यदर्पण, पृ० २५)

५ दशरूपक—लक्षणयुक्तिविरोधात् । तत्र हि किञ्चित् प्रसिद्धचरितं, किञ्चिदुत्पाद्यचरितमिति वक्ष्यते । न च वर्तमानचरितानुकारो युक्तो, विनयानां तत्र राग द्वेषमध्यस्थतादिना तन्मयीभावाभावे प्रीतिरभावेन व्युत्पत्तेरप्यभावात् । वर्तमानचरिते च धर्मादिकर्मफलसम्बन्धस्य प्रत्यक्षत्वे प्रयोगवैयर्थ्यम् ।

(अभिनवभारती, प्रथम अध्याय)

‘चर्यते स्म चरितम्’ से अतीत काल वा ही बोध होता है। अतएव भविष्य-कालीन नेता के भी चरित का अभिनय असम्भव है। इससे अतिरिक्त एक कारण यह भी है कि किसी को यह ज्ञात नहीं रहता कि भविष्य में क्या होगा^१ ? इस प्रकार उपर्युक्त कारणों से नाटक में वर्तमानकालीन एवं भूतकालीन नेता के चरित वा निवन्धन नहीं करना चाहिए।

नाटक का नायक मृत्युलोक वा क्षत्रिय होना चाहिए। उमसे लिए यह आवश्यक नहीं है कि उसका अभिप्रेत हो ही चुका हो। राम, जीमूतवाहन एवं पाशं आदि अनभिषिक्त क्षत्रिय नायक के रूप में चित्रित किए जाते हैं। जो लोग नाटक के नायक को दिव्य कोटि का मानते हैं, उनका मत समीचीन नहीं है क्योंकि देवताओं के लिए तो अत्यन्त दुःसाध्य कार्य की भी सिद्धि उनकी इच्छा मात्र से ही हो जाती है। पुनश्च देवताओं के चरितों वा अनुष्ठान मर्त्यों के लिए अशक्य होने के कारण उपदेशयोग्य नहीं होता है^२। नाट्यशास्त्र में नायक के लिए ‘दिव्याश्रयोपेतम्’ विशेषण प्रयुक्त हुआ है। अभिनवगुप्त ने इसका अर्थ ‘दैवीपुरुष’ किया है। काव्यानुशासनकार ने अभिनव-गुप्त के मत का सण्डन करते हुए लिखा है कि ‘दिव्याश्रयोपेतम्’ से भरतमुनि का अभिप्राय दैवीपुरुष से नहीं था। उन्होंने इसका प्रयोग ‘दैवी सहायता’ के अर्थ में किया था। नाट्यदर्पणकार काव्यानुशासनकार के ही मत को मानने वाले हैं। वस्तुतः यही अर्थ है भी सही। अभिनवगुप्त के मत को मानने में जो अड़चन हैं, उनका दिग्दर्शन ऊपर की वंक्तिओं में करा दिया गया है।

भरतमुनि के सिद्धान्त तथा नाटककारों के व्यवहार दोनों के अनुसार नाटकों में धीरोदात्त, धीरोद्धत, धीरललित एवं धीरप्रशान्त इन चारों प्रकार को नायको का चित्रण किया जा सकता है। विश्वनाथ एवं शिगभूपाल आदि विद्वान् केवल धीरोदात्त को ही नाटक का नायक मानने के पक्ष में हैं, अन्य को नहीं। परन्तु उनका यह मत समीचीन नहीं है क्योंकि संस्कृत के बहुत से नाटकों में धीरललित आदि कोटि के नायक भी पाये जाते हैं। पुनश्च भरत-

१ भविष्यतस्तु वृत्त चरितमपि न भवति, चर्यते स्म चरितमित्यतीत-निर्देशात्। (नाट्यदर्पण, पृ० २५)

२ देवताना ॥ दुरुपपादस्याप्यस्येच्छामात्रत एव सिद्धिरिति तच्चरितम-
शयानुष्ठानतत्वात् न मर्त्यानामुपदेशयोग्यम्, तेन ये दिव्यमपि नेतार
मन्यन्ते, न ते सम्यगमस्येति। (नाट्यदर्पण, पृ० २७)

मुनि ने भी धीरोदात्त के अतिरिक्त अन्य कोटि के नायको को भी नाटक के नायक के लिए उपयुक्त माना है ।

नाटक की नायिका दिव्या भी हो सकती है क्योंकि प्रधान मानवरूप नायक के चरित्र में उसके चरित्र का अन्तर्भाव हो जाता है ।

नाटक का चरित्र बबिबुद्धिकल्पित नहीं होना चाहिए किन्तु विशिष्ट रञ्जक कल्पना कर लेने पर कोई दोष नहीं है । नाटक की रूपरेखा के विषय में विदेशी विद्वान आर० प्लेक्नो का विचार अत्यन्त सराहनीय है । इनके अनुसार जिस प्रकार एक बहुत अच्छे विनावट के कपड़े की रूपरेखा होती है, उसी प्रकार अच्छे नाटक की रूपरेखा होनी चाहिए । जिस प्रकार सुन्दर कपड़े में न तो गाँठ रहती है, न छीर रहता है और न उसके धागे ही निकले रहते हैं, उसी प्रकार नाटक के सभी भाग सुसंगठित होने चाहिए । उसकी वस्तु, उसका आकार, उसका रूपरंग, उसकी रचना, उसका वातावरण इन सबमें आकर्षक समन्वय होना चाहिए । नाटक अङ्क, उपाय, दशा और सन्धियों से युक्त रहता है । मानव स्वभावों के आधार पर ही नाटक की रचना की जाती है । इसीलिए लोग अपने-अपने कार्यों में संलग्न रहते हुए भी अपने-अपने शिल्प, व्यवसाय आदि से सब कुछ नाटक में पा सकते हैं । इसीलिए कामुक, विदग्ध, सेठ, विरामी एवं शूर आदि सभी नाटक में आनन्द प्राप्त करते हैं । कथा आदि से द्वारा भी श्रोतागण आनन्दित होते हैं परन्तु अङ्क, उपाय, सन्धि आदि वैचित्र्य के अभाव के कारण कथा आदि उत्तने रञ्जक नहीं हैं, जितना कि नाटक ।

संस्कृत नाटक—राम के समान आचरण करना चाहिए, रावण के समान नहीं—ऐसा उपदेश परक होता है । मनोरञ्जन तो नाटक का बाह्य

१. ये तु 'नाटकस्य नेतारं धीरोदात्तमेव' प्रतिजानते, न ते मुनिसमयाध्य-
वगाहिन्.; नाटकेषु धीरललितादीनामपि नायकानां दर्शनात्, कविसमया-
ह्याश्च । (नाट्यदर्पण, पृ० २६)

Such a limitation imposed by this school is untenable, for this view contradicts an explicit statement of Bharata that the dominant quality of a hero of a nataka may be either Udatata, Uddhata lalita or santa

(Dr S N. Shastri—The Laws and Practice of Sanskrit Drama, P. 4.

२. आर० प्लेक्नो—डिंसकोर्स ऑफ दी इंग्लिश स्टेज

और दृष्टफल है। परन्तु विदेशी नाटककार खुल्लमखुल्ला सुधार की भावना फैलाने के विरोधी हैं। इन्होंने आनन्द को ही प्रथम स्थान दिया है, सुधार को गौण। यही भारतीय संस्कृति और पाश्चात्य संस्कृति में अन्तर है। पाश्चात्य संस्कृति के अनुसार नाटको में नैतिक शिक्षा स्पष्ट न होकर अव्यक्त रहनी चाहिए। पुनश्च इनके अनुसार नाटक में स्पष्ट शिक्षा से उसकी रोचकता कम होती है।

परन्तु जहाँ तक आदर्शवाद के प्रचार का प्रश्न है, यूनानी तथा अंग्रेजी नाटककार भी संस्कृत नाटककारों से सहमत हैं। यूनानी तथा अंग्रेजी नाटककार भी आदर्शवाद का प्रचार, आनन्द तथा सुधार की भावना द्वारा करते हैं।

प्रकरण

नाट्यदर्पणकार के मतानुसार प्रकरण उसे कहते हैं, जहाँ नेता, फल वा आत्मान वस्तु व्यस्त रूप से या समस्तरूप से कल्पित होते हैं^१। इसका नाटक से मुख्य भेद कथावस्तु के स्वरूप के विषय में है। नाट्य की कथावस्तु इतिहास प्रमिद्ध होती है, जब कि प्रकरण की कथावस्तु में कल्पना का प्राधान्य रहता है। नाट्य और प्रकरण का दूसरा भेद यह है कि नाटक राजचरित पर अवलम्बित होता है। इसके विपरीत प्रकरण वणिक्, विप्र अथवा सचिव के चरित्रों के आधार पर निर्मित होता है। पुनश्च नाटक में दिव्य पात्र भी नायक के सहायक के रूप में उपस्थित हो सकते हैं। किन्तु प्रकरण में दिव्य पात्रों का प्रवेश नहीं हो सकता है। दिव्य पात्र सुखप्रधान होते हैं, जब कि प्रकरण के पात्र दुःखाद्य होते हैं। इसीलिए इसमें दिव्य पात्रों का प्रवेश उचित नहीं माना गया है।

सचिव धीरोदात्त नायक माना जाता है एवं विप्र तथा वणिक् धीरप्रशान्त कोटि में आते हैं। अतएव प्रकरण का नायक धीरोदात्त भी हो सकता है एवं धीरप्रशान्त भी^२। प्रकरण में कञ्चुकी प्रभृति भृत्यवर्ग पात्रों का निबन्धन नहीं किया जाता है क्योंकि इसमें राजवर्ग का अभाव रहता है। कञ्चुकी के स्थान

१. दिविकन्सी—मिल्टन वॉर्स साउदे ऐण्ड लैण्डार

२. प्रकरणे क्रियते वल्प्यते नेता फलं वस्तु वा व्यस्त-समस्ततयाऽत्रेति प्रकरणम् । (नाट्यदर्पण, पृ० १०३)-

३. अयं वणिक्-विप्रयोर्मध्यपात्यपि धीरोदात्त-धीरप्रशान्तौ प्रकरणे नेतारौ भवतः । (नाट्यदर्पण, पृ० १०३)

पर दास, अमात्य के स्थान पर श्रेष्ठी एवं विद्वपक के स्थान पर विट का नियन्धन रहता है। इसमें दुःख दीप्त रहता है।

नायक, वस्तु व फल के कल्पित एवं अकल्पित होने से प्रकरण के सात भेद होते हैं —

१—नायक कल्पित होता है, दोष दो अकल्पित होते हैं।

२—फल कल्पित होता है, दोष दो अकल्पित होते हैं।

३—कथावस्तु कल्पित होती है, अन्य दो अकल्पित होते हैं।

४—नायक और फल कल्पित होते हैं, कथावस्तु अकल्पित होती है।

५—नायक और वस्तु कल्पित होते हैं, फल अकल्पित होता है।

६—फल और वस्तु कल्पित होते हैं, नायक अकल्पित होता है।

७—नायक, वस्तु और फल सभी कल्पित होते हैं।

प्रकरण में गार्हस्थ्योचित पुरुषार्थसाधन वृत्त में कुलजा स्त्री को नायिका के रूप में चित्रित किया जाता है। इसके विपरीत जहाँ गार्हस्थ्य धर्मोचित पुरुषार्थ का वर्णन न हो वहाँ वेश्या की नायिका के रूप में चित्रित किया जाता है। यदि नायक 'विट' हो तो कुलजा एवं वेश्या दोनों ही का नायिका के रूप में निवन्धन हो सकता है। परन्तु प्रधानता वेश्या की ही होती है। इस प्रकार नायिका के विचार से प्रकरण को फिर दो वर्गों में विभाजित कर सकते हैं—शुद्ध और अशुद्ध। शुद्ध प्रकरण में नायिका या तो कुलजा होती है या वेश्या। अशुद्ध प्रकरण में दोनों प्रकार की नायिकाओं का संकर होता है। इस प्रकार प्रकरण के इकौस भेद हुए—चौदह शुद्ध एवं सात अशुद्ध।

रसार्णवसुधाकर में प्रकरण के तीन भेद गिनाये गये हैं—शुद्ध, धूर्त और मिथ्य। शुद्ध प्रकरण के उदाहरण रूप में 'मालतीमाधव' का नाम लिया गया है क्योंकि इसकी नायिका कुलजा है। 'कामदत्ता' को धूर्त प्रकरण की कोटि

१ प्रकरण यणिग् विप्र-सधित-स्वाम्यसकरात् ।

मन्दगोत्राङ्गुन दिव्यानाश्रित मध्यचेष्टितम् ॥

दासधेष्ठि विटैर्गुणत, वसेषादथ । (नाट्यदर्पण, पृ० १०४)

२ तत्तु प्रकरण शुद्ध धूर्त मिथ्य च तत् त्रिधा ॥ २१५ ॥

कुलजा नायिका शुद्ध मालतीमाधवादिकम् ।

गणिजा नायिका धूर्त कामदत्ता - - - ॥ २१६ ॥

धूर्त शुद्ध वयोपेत तन्मृच्छवटिकादिकम् ।

(रसार्णवसुधाकर, तृतीय विलास)

मे रखा गया है क्योंकि इसकी नायिका गणिका है एव मृच्छकटिक की मिथ प्रकरण की कोटि में रखा है। क्योंकि इसमें दोनों प्रकार की नायिकाओं का समावेश है। किन्तु 'रसानवसुधाकर' और 'नाट्यदर्पण' के भेदों में तत्त्वतः कोई अन्तर नहीं है। 'रसानवसुधाकर' का मिथ प्रकरण, 'नाट्यदर्पण' का अशुद्ध प्रकरण ही है। पुनश्च इसके 'शुद्ध' और 'धूर्तभेदों' का 'नाट्यदर्पण' के प्रथम भेद में ही अन्तर्भाव हो जाता है।

उपर्युक्त प्रकार का प्रकरण फल, अङ्क, उपाय, दशा, सन्धि, सन्ध्यङ्ग, प्रवेशक, विष्कम्भक, अङ्कावतार, अङ्कमुख, चूलिका, वृत्तिभेद एव रस आदि में नाटक के समान ही होता है। वलेश का प्राचुर्य होने से इसमें कैशिकी वृत्ति की प्रधानता नहीं पायी जाती है^१। यथा मृच्छकटिक आदि प्रकरण में कैशिकी वृत्ति का अधिक प्रयोग नहीं किया गया है।

प्रकरण में नायक के वृत्त के अनुसार ही सामाजिक व्यवस्था होते हैं। इसमें वणिक, अमात्य एव विप्र आदि के उचित धर्म अर्थ एव कामरूप विवरण की प्राप्ति, इसकी प्राप्ति करने के लिए अपेक्षित स्थिरता एव धर्म आदि, आपत्ति काल में मूढ़ता, कुलस्त्रियों का आचार, वैश्याओं के भली प्रकार सम्भोग का चातुर्य, हृदय को वश में करने के प्रयोग, नायक-नायिकाओं के परस्पर अपराग के कारण, चतुर नायक तथा उत्तम, मध्यम एव अधम प्रकृति की नायिकाओं के स्वरूप का और सामाजिक उपायों के प्रयोग का उपदेष्टा सामाजिकी को दिया जाता है।

नाटिका

'नाटिका' शब्द नटनर्तने धातु से बना है। 'नाटयति नर्तयति व्यवसायमनासीति' इस विग्रह में अच् प्रत्यय करके 'विद्गीरादिभ्यश्च' सूत्र में गीरादि-गण के आकृतिगण होने से ङीप् प्रत्यय होने पर 'नाटी' यह पद सिद्ध होता है। यह नाटी पद नाटिका का पर्यायवाची शब्द ही है। नाटी पद से अत्पायं में कप् प्रत्यय करके 'नाटिका' पद की सिद्धि की जाती है।

भरतमुनि ने नाट्यशास्त्र में 'नाटिका' का उल्लेख 'नाटी' नाम से किया है। इनके अनुसार 'नाटी' की उत्पत्ति 'नाटक' और 'प्रकरण' के योग से हुई है। अभिनवगुप्त ने भरतमुनि के 'नाटी' सम्बन्धी लक्षणों की व्याख्या करते हुए लिखा है कि आचार्य के अनुसार नाटिका में दो नायिकाएँ होनी चाहिए—प्रथम स्वकीया और दूसरी उच्चकुल की सुन्दरी।

१. शेष नाटकवत् सर्व कैशिकी पूर्णता विना। (नाट्यदर्पण, पृ० १०५)

नाट्यदर्पणकार के अनुसार नाटिका चार अङ्गों की होती है। इसमें स्त्री पात्रों की बहुलता के साथ शृंगार रस की प्रधानता होती है। अतएव केशिकी वृत्ति का प्राधान्य होना स्वाभाविक ही है। केशिकी वृत्ति की प्रधानता होने से इसमें गीत, नृत्त, वाद्य और हास्य आदि शृंगार के अङ्गों की प्रचुरता रहती है। इसमें शृङ्गार के अङ्गभूत अन्य घर्मों का भी बार-बार निबन्धन किया जाता है।

इसका नायक धीरमूर्ति होता है, अतएव सर्वत्र राजोचित व्यवहार का प्रदर्शन किया जाता है। स्त्री पात्रों में देवी, दूती, सखी, चेट्टी एवं कन्या आदि का समावेश रहता है। कन्या और देवी एक साथ ही इस रूपक की नायिका होती हैं। 'देवी' को वयोवृद्धा, मानिनी, दक्षा एवं चतुरा के रूप में चित्रित करना चाहिए। कन्या को मुग्धा एवं अपूर्व सुन्दरी के रूप में प्रदर्शित करना चाहिए। क्षत्रियवृत्त, नय, विनय, लज्जा, महत्त्व एवं गम्भीर्य आदि घर्म दोनों में चित्रित किए जाने चाहिए। कन्या के प्रति अनुराग की जान लेने पर देवी' राजा के प्रति श्लेष का प्रदर्शन करती है। राजा उसको प्रसन्न करने का प्रयत्न करता है। राजा और कन्या परस्पर रसि का प्रदर्शन करते हैं। इस प्रकार नाटिका में शृङ्गार रस के अङ्गों का बार-बार निबन्धन किया जाता है। -

कन्या और देवी के प्रसिद्ध एवं अप्रसिद्ध होने से नाटिका के चार भेद होते हैं—

१—देवी अप्रसिद्धा, कन्या प्रसिद्धा।

२—देवी अप्रसिद्धा, कन्या अप्रसिद्धा।

३—देवी प्रसिद्धा, कन्या अप्रसिद्धा।

४—देवी प्रसिद्धा, कन्या प्रसिद्धा।

नाटिका के अन्त में मुख्य नायिका द्वारा अन्य कन्या के साथ योग कराना चाहिए। इसका फल स्त्रीलानपूर्वक राज्यप्राप्ति है।

प्रकरणौ

'प्रकरणौ' नाटिका के ही छसणों से युक्त होती है किन्तु इसका नायक 'प्रवरण' के नायक की तरह होता है। अतएव वणिक् आदि के उचित ही भेष एवं सम्भोग आदि का व्यवहार पाया जाता है। प्रवरणों में जिस कोटि का नायक होता है, उसी कोटि की नायिका भी होती है। इसका फल भी

नायक के वणिक् आदि जाति का होने से पृथ्वीलाम आदि नहीं होता है अपितु स्त्रीप्राप्तिपूर्वक द्रव्यादि लाम इसका फल है^१ ।

व्यायोग

व्यायोग की कथावस्तु ख्यात होती है । इसका नायक अदिव्य भूपति हुआ करता है । नायिका का निवन्धन न होने के कारण इसमें दूती आदि का भी अभाव पाया जाता है । स्त्रीपात्रों के अभाव के कारण कैशिकी वृत्ति का भी अभाव रहता है । इसमें पुरुष पात्रों का ही बाहुल्य रहता है । इसमें अस्त्रीनिमित्तक सग्राम के साथ ही साथ बाहुयुद्ध का भी प्रदर्शन होता है । एक दिन की घटना का उल्लेख होने से इसमें एक ही अङ्क होता है ।

रौद्र एव वीर आदि रसप्रधान नायक से युक्त होने के कारण ही इसमें गर्भ तथा अवमर्श सन्धियों का निषेध किया गया है । दीप्त रसवाला नायक कालक्षेप को सहन नहीं कर सकता है । अतएव काम विगड जाने के डर से कालक्षेप किये बिना प्रारम्भ और प्रयत्न रूप दो अवस्थाओं के अनन्तर ही फल को प्राप्त करने का यत्न करता है । इसीलिए इसमें गर्भ तथा विमर्श सन्धियों का अभाव रहता है ।

व्यायोग में वीर और रौद्र रस ही अङ्गों रूप में निबद्ध किए जाते हैं, अतएव गद्य और पद्य ओज गुण से युक्त रहते हैं ।

समवकार

कही मिले हुए और कही बिसरे हुए त्रिवर्ग के पूर्व प्रसिद्ध उपायो के द्वारा जिसको किया अर्थात् बनाया जाता है वह 'समवकार' कहलाता है । कहने का तात्पर्य है कि समवकार शब्द सम अब उपसर्गपूर्वक कृ धातु से निष्पन्न होता है^२ ।

नाट्यदर्पणकार के अनुसार समवकार की कथावस्तु बृहत्कथा आदि से ली जाती है । देव और दैत्य इसके नायक हुआ करते हैं । धनञ्जय, रामचन्द्र गुणचन्द्र एव शारदातनय के मतानुसार समवकार के नायक उदात्त चरित्र वाले देवता और दानव होते हैं । साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ ने धीरोदात्त देवता और मनुष्य को इसका नायक माना है । किन्तु गम्भीरता से विचार करने पर विश्वनाथ का मत सगत नहीं प्रतीत होता है । ये प्रारम्भ में इस मत से महमत हैं कि समवकार का इतिवृत्त देव-दानव से सम्बन्ध

१ नाट्यदर्पण, पृ० १०८

२ सङ्गतेरवकीर्णश्चार्थे त्रिवर्गोपाये पूर्वप्रसिद्धेरेव क्रियते निबध्यते इति समवकार । (नाट्यदर्पण, पृ० १०९)

रखता है। ऐसी अवस्था में दानव के स्थान पर मानव-पात्र का नियोजन समत नही है।

इन नायकों की सख्या बारह होती है। द्वादश नायको की सख्या का उपादान दो प्रकार से किया गया है। प्रथम मत में समवकार के प्रत्येक अङ्क में बारह नायक होते हैं। द्वितीय मत के अनुसार समवकार के प्रत्येक अङ्क में चार-चार नायक होते हैं। इस प्रकार तीनों अङ्कों में मिलाकर बारह नायक हो जाते हैं। इन बारह नायको के फल अलग-अलग वर्णित होते हैं। यथा 'पयोधिमन्थन' में विष्णु और धर्म आदि नायको के लक्ष्मी-प्राप्ति आदि रूप अलग-अलग फल दिखाए गए हैं।

तीन दिन की घटना का वर्णन होने से इसमें तीन अङ्क होते हैं। इसमें तीन शृंगार, तीन कपट और तीन विद्रवों का वर्णन किया जाता है। धर्म, काम और अर्थ जिसके फल तथा हेतु हैं वह तीन प्रकार का शृंगार होता है। पत्नी-संयोगरूप शृंगार का परदारवर्जन रूप धर्मफल होता है एवं दानादि रूप धर्म, उत्त स्त्री (स्वपत्नी) के लाभ का हेतु होता है। काम शृंगार में स्त्री पुरुष रूप शृंगार का रतिरूप कामफल है और रतिरूप शृंगार का स्त्री पुष्ट्यादि रूप कामहेतु है। भेष्यादि को शृङ्गार के द्वारा अर्थरूप फल की प्राप्ति होती है। इसलिए उनका शृङ्गार अर्थफलक होता है। पुरुषों को अर्थ द्वारा शृङ्गार की प्राप्ति होती है, अतएव उनका भेष्या विषयक शृङ्गार 'अर्थहेतुक शृङ्गार' होता है।

विद्रव के निम्न तीन भेद हैं—

- (अ) जीवोत्थ—हाथी आदि के द्वारा उत्पन्न विद्रव 'जीवोत्थ' कहलाता है।
- (ब) अजीवोत्थ—शस्त्रादिजनित विद्रव 'अजीवोत्थ' की सजा से अभिहित किया जाता है।
- (स) जीवाजीवोत्थ—नमरोपरोध आदि के द्वारा उत्पन्न विद्रव 'जीवाजीवोत्थ' की सजा प्राप्त करता है।

सत्य सा प्रतीत होने वाला मिथ्या प्रवर्तित प्रपञ्च कपट कहलाता है। इसके भी तीन भेद हैं। (अ) वञ्च्योत्थ कपट—जहाँ वञ्चनीय पुरुष अपराधी होता है और वञ्चक को धोखा देने की इच्छा होती है, वहाँ 'वञ्च्योत्थ' कपट होता है।

- (ब) वञ्चकोत्थकपट—जहाँ वञ्च्य (जिसको धोखा दिया जा रहा है) के अपराध के बिना ही केवल वञ्चक की वञ्चना बुद्धि से ही कपट होता है, वहाँ 'वञ्चकोत्थ' कपट की प्राप्ति होती है।

(स) दैवोत्पन्न कपट—जहाँ तुल्यफल और तुल्य कारण होने पर भी काकतालीयन्याय से अकस्मात् एक की वृद्धि हो जाती है और एक का ह्रास हो जाता है, वहाँ वञ्च्य का अपराध न होने से और वञ्चक में वञ्चना वृद्धि न होने के कारण 'दैवोत्पन्न' कपट होता है।

समवकार में विमर्शसन्धि को छोड़कर शेष समस्त सन्धियों का उपनिबन्धन होता है। प्रथम अङ्क में मुख और प्रतिमुख, द्वितीय अङ्क में गर्भ और तृतीय अङ्क में निर्वहण सन्धियों का नियोजन होता है। पुनश्च इसमें हास्य सहित सक्षिप्त शृंगार और देवी तथा असुरों के चर के कारण होनेवाले कपट आदि का वर्णन रहता है। लौकिक युक्तियों से रहित माया, इन्द्रजाल, उच्छसना कूदना, शत्रु के पुतले आदि पिराना आदि का मुख्यरूप से वर्णन किया जाता है। इस प्रकार की आरम्भी वृत्ति से सम्पादित प्रहसन, कपट, विद्रव आदि सभी कुछ कौतूहलोत्सुक जनता को अत्यधिक आनन्द प्रदान करते हैं।

नाट्यदर्पणकार के अनुसार नव मुहूर्तों में समवकार का प्रदर्शन हो जाना चाहिए। प्रथम अङ्क में छ मुहूर्त, द्वितीय अङ्क में दो मुहूर्त और तृतीय अङ्क में एक मुहूर्त का समय लगना चाहिए।

नाट्यशास्त्र के अनुसार समवकार में उष्णिक और गायत्री छन्दों का प्रयोग उचित है। परन्तु नाट्यदर्पणकार^१ के अनुसार स्रग्धरा एवं क्षादूल-विक्रीडित आदि छन्दों का ही प्रयोग उचित है। यदि विचार किया जाय तो यही मत तर्कसंगत है। समवकार में वीर और रोद्र रस की प्रपानता^२ रहती है अतएव ओज गुण युक्त छन्दों का ही प्रयोग उचित है। गायत्री आदि अल्पाक्षर छन्दों को प्रयुक्त करने से लम्बे अर्थ का वर्णन करने में कठिनाई होगी। इसलिए स्रग्धरा एवं क्षादूलविक्रीडित आदि ओज गुण युक्त छन्दों का ही प्रयोग समत है।

भाण

'भाण' रूपक में आकाशोक्ति से नायक अपने या दूसरे के वृत्त को कहता है^३। इस प्रकार प्रारम्भ में ही इसके निम्न दो भेद हो जाते हैं—

- (१) आत्मभूतशरी—जिसमें नायक अपने अनुभवों का वर्णन करता है।
- (२) परसमय वर्णन—जिसमें नायक दूसरों के अनुभवों का वर्णन करता है।

१ नाट्यदर्पण, पृ० १११

२ भण्यते व्योमोक्त्या नायकेन स्वपरवृत्त प्रवाण्यतेऽनेति भाण ।

(नाट्यदर्पण पृ० ११२)

इसमें बिट' के अतिरिक्त दूसरा पात्र नहीं होता है, अतएव उक्ति-प्रत्युक्ति, सम्बोधन एवं शृङ्गार रस-सूचक सौभाग्य आदि का सन्निवेश इसमें आकाशभाषित से किया जाता है। बिट, घूर्त और वेश्या आदि के वृत्त से युक्त यह रूपक साधारण लोगों के मनोरञ्जन का कारण होता है।

इसमें शीघ्र और सौभाग्य के वर्णन की अधिकता रहती है। अतएव बी और शृङ्गार रस का प्राधान्य होना स्वाभाविक ही है। कही कही हास्य रस का भी सन्निवेश कर दिया जाता है। गेयपद, स्थित, पाठ्य, पुष्पगण्डिका, प्रच्छेदक, निगूढ, सैन्धव नागव द्विगूढव, उत्तमोत्तमक, उत्त और प्रयुक्त इन दस लास्याङ्का का भी प्रयोग इसमें किया जाता है। केवल एक बिट ही वेश्या आदि अथवा अपन चरित की आकाशोपनि के द्वारा, अङ्गविकारा के द्वारा सामाजिक की अवगत करता है, अतएव वर्णन की अप्रियता होने के कारण भारती वृत्ति की प्रधानता रहती है। वीर एवं शृङ्गार रस की प्रधानता होने पर भी वाचिक अभिनय की ही प्रधानता रहती है, सात्त्विक और आङ्गिक अभिनयों की नहीं है। क्योंकि इसमें आकाशोपनि से ही वृत्त का वर्णन होता है।

भावप्रकाशनकार के मतानुसार भाष में केवल शृङ्गार रस का होना आवश्यक है। इनके अनुसार इसमें अन्य रस का नियन्धन नहीं होना चाहिए। परन्तु इनका यह मत सगत नहीं है। यदि भाष में शौर्य का वर्णन होगा, तब तो वीर रस की प्राप्ति स्वाभाविक है। हम यह भी नहीं कह सकते कि इसमें शौर्य आदि का वर्णन अनुपयुक्त है, क्योंकि आगे चलकर इन्होंने ही इस बात की भी स्वीकार किया है कि भाष की कथावस्तु उद्धन भी हो सकती है। कथावस्तु के उद्धत होने से शौर्य, पराक्रम आदि का वर्णन होना स्वाभाविक ही है। शौर्य आदि का वर्णन होने से वीर रस का भी पाया जाना स्वाभाविक है। अतएव यह कहना कि इसमें शृङ्गार रस का ही प्रयोग आवश्यक है, सगत नहीं प्रतीत होता है।

भावप्रकाशनकार ने^२ भाषा और कथावस्तु के माध्यम से इसके तीन भेद स्वीकार किए हैं, जो सगत हैं। भाषा भेद के कारण इसके तीन भेद हैं —

(क) सुद्ध—जब केवल संस्कृत भाषा का ही प्रयोग किया जाता है।

१. नाट्यदर्पण, पृ० ११२

२. भावप्रकाश—नवम अधिपार।

(ख) सकीर्ण—जब संस्कृत और प्राकृत भाषा का प्रयोग किया जाता है ।

(ग) विचित्र—जब विभिन्न भाषाओं का प्रयोग होता है ।

कथावस्तु के कारण भाषा के पुनः तीन भेद हैं—

(क) उद्धत—जब कथावस्तु उद्धत होती है ।

(ख) ललित—जब कथावस्तु ललित होती है ।

(ग) ललितोद्धत—जब दोनों का समावेश रहता है ।

इस प्रकार भाषा के निम्न नव भेद हो जाते हैं —

(१) शुद्ध उद्धत (२) शुद्ध ललित (३) शुद्ध ललितोद्धत (४) सकीर्ण उद्धत (५) सकीर्ण ललित (६) सकीर्ण ललितोद्धत (७) विचित्र उद्धत (८) विचित्रललित (९) विचित्रललितोद्धत ।

प्रहसन

प्रहसन का विषय केवल हास्य ही होता है । इस रूपक के द्वारा हास्य प्रदर्शित करके मूर्खों और स्त्रियों की नाट्य के विषय में अभिरुचि उत्पन्न की जाती है । प्रहसन के द्वारा पाखण्डी आदि के चरित को जानकर उनसे विमुख पुरुष फिर इन बन्धकों के निकट नहीं आते । पात्रों के चित्रण के आधार पर नाट्यशास्त्र में प्रहसन के दो भेद गिनाए गये हैं—शुद्ध एवं प्रकीर्ण । शुद्ध प्रहसन में भगवत, तापस एवं विप्र आदि का चरित्र-चित्रण किया जाता है । प्रकीर्ण प्रहसन में विभिन्न प्रकार के चरित्रों का चित्रण पाया जाता है^१ । नाट्यदर्पणकार^२ ने भी प्रहसन के दो भेद माने हैं—शुद्ध और संकीर्ण । शुद्ध प्रहसन में निन्द्य, पाखण्डी अथवा जातिमात्रोपजीवी ब्राह्मण आदि किसी एक का—जो अश्लीलता और ब्रीडाकारिता आदि से रहित वृत्त होता है—वर्णन रहता है एवं परिहास प्रधान वचनों का बाहुल्य रहता है । संकीर्ण प्रहसन में बहुत से चरित्रों का मिश्रण रहता है । इसमें स्वरिणी, दास, वेद्या, अम्मली, धूर्त, वृद्ध, पाखण्डी, विप्र, भुजंग एवं भट आदि पात्र विकृत रूप में आते हैं और विवृत भाषा का प्रयोग करते हैं । इन पात्रों का आधार भी विकृत होता है ।

१. नाट्यशास्त्र—एकविंश अध्याय, १०६-१११

२. निन्द्य-पाखण्डि-विप्रादे अश्लीलासम्भवजितम् ।

परिहासवच प्रायः शुद्धमेकस्य चेष्टितम् ॥

संकीर्णमुद्धतावल्प-भाषाऽऽचार-परिच्छदम् ।

यहूना वग्धकी-चेष्ट-वेद्याऽऽदीना विचेष्टितम् ॥

आजकल के नाटककारों एवं प्रहसन-लेखकों को निम्नलिखित विषय अधिक प्रिय लगते हैं :—

(क) गृहस्थ जीवन—(१) पति पत्नी के आपसी झगड़े (२) अनभेल विवाह (३) बहुविवाह (४) जेठानी एवं ननद आदि के झगड़े ।

(ख) सामाजिक जीवन—(१) जुमा एवं शराबखोरी (२) वेश्यावृत्ति (३) दम्भ एवं कपटपूर्ण व्यवहार (४) आधुनिक फैशनयुक्त जीवन ।

(ग) राजनैतिक जीवन—(१) दण्डबन्दी (२) स्वच्छन्दता एवं फूट-नीति आदि ।

(घ) आर्थिक जीवन—(१) स्वामी और भृत्य के झगड़े (२) धन का गर्व (३) लन-देन व्यापार ।

(ङ) वैयक्तिक जीवन—(१) पेट्टपन (२) शारीरिक स्थूलता आदि ।

(च) विद्वत्पक्ष—यदि हम अंग्रेजी नाटककारों तथा संस्कृत नाटककारों के प्रहसन सम्बन्धी विषय चयन का अध्ययन करें तो हम ज्ञात होगा कि इस विषय में दोनों साहित्य में बहुत कुछ साम्य है । सामाजिक अवस्था का बहुत कुछ हाथ प्रहसनो के विषय प्रस्तुत करने में है और यदि हमें कोई खास विषय अंग्रेजी प्रहसनो में नहीं मिलता तो उसका कारण सामाजिक ही है । उदाहरण के लिए गृहस्थ जीवन के चित्र हमें अंग्रेजी प्रहसनो में नहीं मिलेंगे अपितु सामाजिक विषयों की प्रचुरता मिलेगी । इसके साथ साथ भारतीय समाज में प्रहसन के उपयुक्त सामग्री की सीमा नहीं ।^१

यूनानी तथा अंग्रेजी साहित्यकारों ने भी संस्कृत नाटककारों की तरह प्रहसनो के लिए केवल निम्नकोटि का चरित्र ही उपयुक्त माना है । निस्सन्देह निम्नवर्ग में ही प्रहसन के विषय आसानी से उपलब्ध हो जाते हैं । इस विषय में नाटककार को अधिक खानचीन करने की आवश्यकता नहीं पड़ती है ।

अंग्रेजी नाटककारी ने भी प्रहसन में हास्य प्रस्तुत करने के लिये अनेक ऐसे विषय चुने हैं जो संस्कृत के प्रहसनात्मक दृश्यों से मिलते-जुलते हैं । इन नाटककारों ने प्रहसन के विषयाधारों में निम्नलिखित विषय फलप्रद माने हैं—

(१) सौन्दर्य, ज्ञान एवं धन का गर्व

(२) अनैतिकता आदि मानसिक कुरूपता

(३) भ्रमशूलक आक्षेप तथा विचार

- (४) अनर्गल वार्तालाप
- (५) अक्षिप्तता आदि
- (६) प्रपञ्चयुक्त कार्य तथा अस्वाभाविक जीवन
- (७) मूर्खतापूर्ण कार्य
- (८) पाक्षण्ड आदि
- (९) शारीरिक स्थूलता आदि
- (१०) मद्यपान
- (११) विद्रूपक

इस प्रकार यदि हम विचार करें तो स्पष्ट प्रतीत होता है कि सस्कृत और अंग्रेजी नाटक के प्रहसनारम्भ दृश्यो में बहुत कुछ साम्य है।

प्रहसन में हास्य रस का प्राधान्य होने से हास्याङ्ग का अल्प प्रयोग ही होता है। शृंगार रस का निवन्धन न होने से इसमें कंक्षिकी वृत्ति का भी प्रयोग नहीं किया जाता है। इसमें केवल भारती वृत्ति ही प्रयुक्त होती है। भाण के समान ही इसमें भी मुख और निर्वहण इन्हीं दो सन्धियों का प्रयोग किया जाता है^१।

प्रहसन का आधुनिक वर्गीकरण

आधुनिक प्रहसनो को चार वर्गों में विभाजित किया जा सकता है—

(क) परिस्थिति प्रधान—परिस्थिति प्रधान प्रहसनो में लेखक को अत्यन्त व्यापक स्थलों का चयन करना चाहिए। समाज के किसी विशेष वर्ग से ही सम्बन्धित परिस्थिति का चयन करने से प्रहसन की लोकप्रियता को आघात लग सकता है। लेखक को आत्मानुभव तथा निरीक्षण से ऐसी असंगत परिस्थितियों का निर्माण करना चाहिए जिनको देखकर हँसी आ जाये।

(ख) चरित्र प्रधान—चरित्र प्रधान प्रहसन अत्यन्त मर्मस्पर्शी होते हैं क्योंकि इनमें हमारी ही भावनाओं का दिग्दर्शन किया जाता है। इन प्रहसनो में मानवी भाव ही आधारस्वरूप होते हैं। इसमें पाष क्रोध, गर्व एवं अहंकार आदि मानवी भावों में से एक अथवा दो का प्रतीक होता है।

१ हास्याङ्गि भाणमन्थ्यद्वन्द्ववृत्ति । (नाट्यदर्पण, पृ० ११२)

हास्यरसप्राधान्येऽपि अत्र न कंक्षिकी वृत्ति । भारतीवृत्तिश्चात्र निवन्धनीया । (नाट्यदर्पण, पृ० ११३)

(ग) कथोपकथन प्रधान—इस वर्ग के प्रहसनों में कथोपकथन द्वारा हास्य प्रस्तुत किया जाता है। व्यंग्य-वाण एवं श्लेष का चमत्कारिक प्रयोग कर तथा उपहास का वातावरण उपस्थित कर कथोपकथन प्रधान प्रहसन पर्याप्त मात्रा में लिखे गए हैं।

(घ) विद्वपक प्रधान—कथोपकथन द्वारा विद्वपक बढ़ी सफलता से हास्य का निर्माण करता है। परन्तु आजकल विद्वपकप्रधान प्रहसन लोकप्रिय नहीं है।

संस्कृत साहित्य में अलग से प्रहसन लिखने की साहित्यिक परम्परा ज्ञात नहीं है। यद्यपि साहित्यिक नाटककारों ने प्रहसन की एक श्रेणी मानी है परन्तु प्रहसन की आधुनिक परिभाषा के अनुसार हमें संस्कृत साहित्य में लिखे हुए प्रहसन दुर्लभ हैं। '.....संस्कृत साहित्य में प्रहसन की ग्यूनता होने का कारण समाज की उत्तम दशा तथा आदर्शवादी नाटक-रचना की परम्परा मालूम होता है। आदर्शवादी रचनाओं में प्रहसन की कोई उपयोगिता नहीं और समाज की समुन्नत दशा में प्रहसन की आवश्यकता ही क्या ?'

साहित्यिक रूप से प्रहसन लिखने में पूर्ण सफलता ने फ्रांसीसी लेखकों के ही पैरो को घूमा है। कदा-कदा इनके प्रहसन सुखान्तवी (Comedy) से टक्कर लेने लगते हैं। इसका कारण यह है कि फ्रांसीसी लेखकों ने हास्य-प्रदर्शन के साथ ही साथ चरित्र-चित्रण, चरित्र-विश्लेषण एवं मनोवैज्ञानिक विवेचन भी किया है।

डिम

डिम शब्द का अर्थ है—डिम्ब या विप्लव। डिम धातु के संचातार्थक होने से विप्लवादि प्रधान रूपक को 'डिम' की संज्ञा प्रदान की जाती है।^१

रामचन्द्र-गुणचन्द्र का डिम-रत्नाक्षर नाट्यशास्त्र के ही लक्षण के समान है। इनके अनुसार डिम का इतिवृत्त पूर्वप्रसिद्ध होता है। यह दान्त, हास्य एवं शृंगार रस से रहित, विमर्श सन्धिविहीन शेष रसों और अन्य मन्धियों से युक्त रहता है। इसमें रौद्र रग का निवन्धन अङ्गीर्य में होता है। चार दिन की घटना का वर्णन होने से दसमें चार ही अङ्क पाये जाते हैं। प्रत्येक अङ्क

१. नाटक की परब-पृ० २४२-४३

२. डिमो डिम्बो विप्लव इत्यर्थः, तद्योगादयं डिमः, डिमेः सङ्घातार्थत्वादिभिः । (नाट्यदर्पण, पृ० ११४)

मे एक-एक सन्धियों का नियोजन रहता है। इस रूपक में प्रथम अङ्क के पात्रों द्वारा ही द्वितीय अङ्क का प्रारम्भ होना चाहिए। इसमें विष्कम्भक एवं प्रवेशक आदि अर्थोपक्षेपको का प्रयोग नहीं करना चाहिए। किन्तु युद्धादि के वर्णन में चूलिका तथा अङ्कमुख इन दोनों अर्थोपक्षेपको का प्रयोग होता है।

डिम का नायक धीरोद्धत होता है। चार अङ्क वाले इस रूपक के प्रत्येक अङ्क में चार-चार नायक होने से कुल मिलाकर सोलह नायक माने गए हैं। इन समस्त नायकों के विभाव, अनुभाव एवं फल आदि का पुष्पक्-पुष्पक् ही वर्णन करना चाहिए। सग्राम आदि का वर्णन होने से डिम में उल्कापात, वज्रपात, सूर्यग्रहण एवं चन्द्रग्रहण आदि का वर्णन रहता है।

उत्सृष्टिकाङ्क

जितनी सृष्टि अर्थात् जीवन उत्क्रमणोन्मुख है, इस प्रकार की शोकग्रस्त स्त्रियों को 'उत्सृष्टिका' की सजा से अभिहित किया जाता है। ऐसी स्त्रियों की चर्चा करने वाला रूपकभेद 'उत्सृष्टिकाङ्क' कहलाता है^१।

नाट्यदर्पणकार ने 'उत्सृष्टिकाङ्क' के भी लक्षण में भरत और धनञ्जय के ही मतों का अनुसरण किया है। इनके अनुसार कोई मर्त्यपुरुष ही इसका नायक हुआ करता है^२। दुःखात्मक कर्णरस का प्राधान्य होने के कारण इसमें दिव्य नायक नहीं होते हैं। क्योंकि दिव्यजनों के मुखप्रधान होने से उनके साथ दुःखात्मक कर्णरस का सम्बन्ध नहीं होता है। इसके युद्ध का वृत्त प्रसिद्ध होता है, जो सम्भवतः महाभारत आदि से उद्धृत रहता है। धनञ्जय के अनुसार इसकी कथावस्तु तो प्रख्यात ही होती है किन्तु कवि अपनी कल्पना से उसको विस्तृत कर देता है^३। ख्यात युद्ध का वृत्त होने से इसमें वध एवं वन्य आदि के कारण इष्टवियोग आदि की प्रचुरता रहती है। अतएव कर्णरस की भी प्रधानता स्वाभाविक ही है। शौर्यादि मद से अवलित पात्रों द्वारा वाक्-युद्ध होता है जिनमें परस्पर एक-दूसरे के दोषों का वर्णन होता है। इसीलिए भारती वृत्ति की भी प्रधानता रहती है। इसमें भूमि निपातन, शिरस्ताहन एवं स्वर्देशत्रोटन आदि नाना प्रकार की चेष्टाओं का प्रदर्शन होता है। वध एवं वन्य आदि के ही कारण स्त्रियों के दैवोपासम्भ, आत्मनिन्दा

१. उत्क्रमणोन्मुखा सृष्टिर्जीवितं यासा ता उत्सृष्टिका. शोचन्त्यः स्त्रियस्ता-
भिरङ्कितत्वादुत्सृष्टिकाङ्कः । (नाट्यदर्पण, पृ० ११५)

२. उत्सृष्टिकाङ्क पुस्वामी..... । (नाट्यदर्पण, पृ० ११५)

३. उत्सृष्टिकाङ्के प्रख्यातं वृत्तं युद्धया प्रपञ्चयेत् ।

आदि पूर्ण परिदेवना का वर्णन रहता है। इसमें उत्तम और मध्यम पात्रों पर अनेक व्यसनो का पटना दिखाया जाता है। ये पात्र महाविपत्तियों में भी विषादरहित एवं स्थिर रहते हैं। अतएव आपत्ति में मनुष्य को घबड़ाना नहीं चाहिए एवं अपने नित्त को स्थिर रखना चाहिए; इस बात की शिक्षा देने के लिए स्थियों के विलापादि से पूर्ण कथा प्रस्तुत की जाती है।

एक दिन की घटना का वर्णन होने से इसमें एक ही अङ्क होता है। इसमें मुक्त और निर्वहण इन्हीं दो संघियों का नियोजन रहता है। दो ही संघियों का वर्णन होने से आरम्भ अवस्था के बाद फलागम का ही प्रदर्शन होता है।

ईहामृग

जिसमें मृग के समान बेल स्त्री के लिए ईहा अर्थात् चेष्टा होती है, वह ईहामृग कहलाता है।^१ इस रूप में स्त्री-निमित्तव चेष्टा का वर्णन किया जाता है। इसकी कथावस्तु प्रख्यात अथवा कविकल्पित होती है। इसका नायक दिव्य कोटि का होता है। यह छत मानव पात्रों से भी युक्त रहता है। कवि आक्यामवस्तु के अनुसार अङ्को की संख्या रखने में स्वतंत्र है। एक दिन की घटना का वर्णन होने पर एक अङ्क, चार दिन की घटना का वर्णन होने पर चार अङ्क का नियोजन किया जाता है।^२ किन्तु चार अङ्क होने पर उनकी कथा परस्पर सम्बद्ध होनी चाहिए, समवकार के समान असम्बद्ध नहीं। दिव्य नायक की स्त्री की इच्छा न होते हुए भी, प्रतिनायक उसका अपहरण करता है। अनएव इसमें दिव्या स्त्री के हेतु संग्राम का वर्णन होता है। युद्ध-वर्णन होने में भेद, दण्ड एव अपहार आदि भी इसके वर्ण्य विषय हैं। इसमें यक्ष की स्थिति को उत्पन्न बगके भी यक्ष नहीं कराया जाता है, वरन् किसी बहुत बड़ी उत्तेजना की स्थिति को लाकर किसी बहाने से युद्ध के टल जाने का प्रदर्शन होता है।

ईहामृग में प्रायः बारह नायक होते हैं। इसमें वीर और शीघ्र रस का निबन्धन अङ्गी रस के रूप में किया जाता है। शृङ्गार रस का निबन्धन न

१. ईहा चेष्टा मृगस्येव स्त्रीमात्रावनेतिहामृगः । (नाट्यदर्पण, पृ० ११६)

२. ईहामृग मवीध्यङ्ग, दिव्येशो दत्तमानवः ।

एवाम्भनुरङ्गो वा कृताकृत्यानेनित्यनवाम् ॥

दिग्भ्योऽर्हेतुमग्रामः..... (नाट्यदर्पण, पृ० ११)

होने के कारण वृत्तियों में कैशिकी वृत्ति प्रयोज्य नहीं है। इस रूपक में केवल रत्याभास का ही प्रदर्शन होता है क्योंकि प्रतिनायक नायक की स्त्री में अनुरक्त रहता है। गर्भ और अवमर्श सन्धियों के अतिरिक्त अन्य सन्धियों का नियोजन रहता है। फलतः प्रारम्भ एवं प्रयत्न अवस्था के बाद ही फलागम का वर्णन कर दिया जाता है^१।

वीथी

वक्रोक्ति मार्ग से जाने से वीथी के समान होने के कारण यह 'वीथी' है^२। यह रूपक भी कम महत्वपूर्ण नहीं है। इसमें संध्यङ्गों की पक्ति रहती है अतएव इस रूपक को 'वीथी' की सजा प्रदान की जाती है। नाट्यदर्पणकार के अनुसार इसमें उत्तम, मध्यम और अधम सभी प्रकृति के नायक होते हैं। शुकुल अधम प्रकृति को नायक मानने के पक्ष में नहीं हैं। किन्तु इनका यह मत युक्तियुक्त नहीं है क्योंकि एक ओर तो वे कहते हैं कि अधम प्रकृति का नायक नहीं होना चाहिए एवं दूसरी ओर भाण एवं प्रहसन आदि में अधम प्रकृति के विट आदि को ही नायक बनाने का विधान करते हैं। अतएव वीथी में, जो अधम प्रकृति को भी नायक होने की बात कही गई है, तर्कमग्न है।

इसमें एकदिवसप्रयोज्यवृत्त का प्रदर्शन होने से एक अङ्क होता है। कवि स्वेच्छा से एक या दो पात्रों का प्रयोग कर सकता है। इसमें जब एक पात्र का प्रयोग किया जाता है तब वह आकाशभाषित समन्वित होता है। जब दो पात्रों का प्रयोग किया जाता है, तब कथोपकथन, उक्ति प्रत्युक्ति में एक विचित्रता होती है। मुख और निर्वहण इन्हीं दो संधियों का नियोजन रहता है। फलतः प्रारम्भ अवस्था के बाद फलागम का ही प्रदर्शन होता है। शृङ्गार एवं हास्य का अल्पमात्रा में निबन्धन होने से कैशिकी वृत्ति का भी अभाव रहता है।

पूर्वोक्त रूपक के समस्त भेदों को हम दो वर्गों में विभाजित कर सकते हैं—प्रमुख तथा गौण। इन्हें हम क्रमशः पूर्ण निदर्शन तथा अपूर्ण निदर्शन की

१. व्याजेनात्र रणाभाव, वधासन्ने क्षरीरणि ।

व्यायोगेक्ता रसा सन्धि वृत्तयोऽनुचिता रति ॥

(नाट्यदर्पण, पृ० ११६)

२ वक्रोक्तिमार्गेण गमनाद् वीथीव वीथी ।

भी संज्ञा प्रदान कर सकते हैं। रूपको का विभाजन एक अन्य दृष्टि से भी किया जा सकता है। इस दृष्टि से रूपक को पुनः दो भागों में विभक्त कर सकते हैं—शौर्यपूर्ण एवं सामाजिक। इनमें नाटक और प्रकरण मुख्य है। नाटिका, समवकार, डिम, व्यायोग, बद्ध तथा ईहाभृग की गणना शौर्यप्रधान नाटक की अपेक्षा निम्नकोटि में होती है। प्रकरणी, प्रहसन, भाण तथा बीधी में सामाजिक प्रवृत्ति का उतना विकास नहीं हो पाता है जितना प्रकरण में। शौर्यपूर्ण रूपक में श्रेष्ठता एवं उनके कार्य-बलापों का चित्रण किया जाता है। इसके विपरीत सामाजिक वर्गों में सामान्यजन एवं उनके कार्यों का प्रदर्शन होता है।

उपरूपक

नाट्यशास्त्र में उपरूपकों का वर्णन नहीं किया गया है। अग्निपुराण में तोटक, नाटिका, सट्टक, शिल्पक, वर्ण, दुर्मल्लिका, प्रस्थान, भाणिका, भाणी, गोष्ठी, हल्लीसक, काव्य, श्रीगदितम्, नाट्यरासक, उत्लोप्यक और प्रेक्षणका का वर्णन किया गया है। किन्तु न तो इन्हें 'उपरूपक' की संज्ञा ही प्रदान की गई है और न इनकी व्याख्या ही। अभिनवगुप्त ने 'अभिनवभारती' में डोम्बिका, भाण, प्रस्थान, पिदगक, भाणिका, रामाक्रीडम्, हल्लीसक और रासक का उल्लेख किया है किन्तु इन्होंने भी इन्हें उपरूपक की संज्ञा से अभिहित नहीं किया है। दशरूपक के रचयिता धनञ्जय ने भी उपरूपकों पर प्रकाश नहीं डाला है। दशरूपक की व्याख्या करते हुए धनिक ने केवल सात उपरूपकों का नामाङ्कन ही किया है। उनके नाम क्रमशः इस प्रकार हैं—डोम्बी, श्रीगदित, भाणी, भाण, प्रस्थान, रासक एवं काव्य। भावप्रकाश^१ में उपरूपक के धीम भेद गिनाए गए हैं—तोटक, नाटिका, गोष्ठी, सल्लाप, शिल्पक, डोम्बी, श्रीगदित, भाण, भाणी, प्रस्थान, काव्य, प्रेक्षणक, नाट्यरासक, लासक, उत्लोप्यक, हल्लीस, दुर्मल्लिका, मल्लिका, कल्पवल्ली और पारिजातक।

१. तोटकं नाटिका गोष्ठी सल्लाप शिल्पकस्तथा ।

डोम्बी श्रीगदित भाणी भाणी प्रस्थानमेव च ॥

काव्यञ्च प्रेक्षणं नाट्यरासक रासकं तथा ।

उत्लोप्यकञ्च हल्लीममम दुर्मल्लिकाप्रपि च ॥

कल्पवल्ली मल्लिका च पारिजातकमिष्यपि ।

(भावप्रकाश, नवम अधिवार, पृ० २५५)

साहित्यदर्पण में निम्न अठारह उपरूपको का वर्णन किया गया है—नाटिका, प्रोटक, गोष्ठी, सट्टक, नाट्यरासक, प्रस्थानक, उल्लास्य, काव्य, प्रेक्षणक, रासक, मल्लापक, श्रीगदित, शिल्पक, विलासिका (विनायिका), दुर्मल्लिका, प्रकरणिका, हल्लीस एवं भाणिका । नाट्यदर्पणकार रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने सट्टक, श्रीगदित, दुर्मल्लिका, प्रस्थान, गोष्ठी, हल्लीसक, शम्पा, प्रेक्षणक, रासक, नाट्यरासक, काव्य, भाणक एवं भाणिका का उल्लेख किया है, जिन्हें 'उपरूपक' न कहकर 'अन्यरूपक' की भजा प्रदान की है । इस प्रकार हम देखते हैं कि 'उपरूपक' की सख्या के विषय में विद्वानों में अत्यन्त मतभेद है ।

यदि हम विचार करें तो कह सकते हैं कि उपरूपको को एक निश्चित सीमा के अन्तर्गत नहीं रखा जा सकता है । विभिन्न विद्वानों ने समय-समय पर इसकी सख्या को बढ़ाने का प्रयास किया है । नाट्यदर्पणकार ने जितने 'अन्य रूपक' माने हैं, आगे चलकर सभी विद्वानों ने उनको प्रायः मान्यता दी है । यथा—नाट्यदर्पणकार के सट्टक, श्रीगदित, दुर्मल्लिका, प्रस्थान, गोष्ठी, हल्लीसक, प्रेक्षणक, रासक, काव्य और भाणिका को साहित्यदर्पणकार ने भी स्वीकार कर लिया है । साहित्यदर्पणकार ने 'नाटिका' और 'प्रकरणिका' को उपरूपक की कोटि में रखा है, परन्तु रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने पहले ही इन्हें रूपक का भेद मान लिया है । इसी प्रकार इनके श्रीगदित, दुर्मल्लिका, प्रस्थान, गोष्ठी, हल्लीसक, प्रेक्षणक, रासक, नाट्यरासक, काव्य, भाण और भाणिका को शारदातनय ने भी स्वीकार कर लिया है । नाट्यदर्पणकार द्वारा माने गए 'शम्पा' को विद्वानों ने उपरूपक की कोटि में नहीं रखा है । इसे रूपक अथवा उपरूपक माना भी नहीं जा सकता है, क्योंकि यह पूर्णतया नृत्य पर ही आधारित है । आङ्गिक अभिनय के अतिरिक्त इसमें अन्य अभिनयों का समावेश नहीं किया जा सकता है । अतएव यदि शम्पा को उपरूपक की कोटि में न रखा जाय तो कोई दोष भी नहीं ।

अब हम संक्षेप में प्रसिद्ध उपरूपको के स्वरूप का चित्रण करेंगे—

सट्टक—नाट्यदर्पणकार के अनुसार सट्टक में एक ही भाषा का प्रयोग होता है । इसमें प्राकृत और संस्कृत का मिश्रण नहीं^१ । किन्तु साहित्यदर्पणकार^२ के अनुसार सट्टक में सम्पूर्ण पाठ्यभाग केवल प्राकृत भाषा में ही

१.यस्त्वेकभाषया भवति ।

अप्राकृत-संस्कृतया..... ॥ नाट्यदर्पण, पृ० १९०)

२. सट्टक प्राकृताशेषपाठ्य..... ।

(साहित्यदर्पण, पृष्ठ परिच्छेद, २७६वीं कारिका)

लिखा जाता है। ऐसा प्रतीत होता है कि विश्वनाथ ने सट्टक की यह परिभाषा केवल कर्पूरमञ्जरी को ही ध्यान में रख कर की है। सट्टक में प्रवेश और विप्रलब्ध का अभाव रहता है।

श्रीगदित—इसकी नायिका कोई कुलाङ्गना होती है। जैसे लक्ष्मी विष्णु के गुणों का वर्णन करती है वैसे ही वह नायिका भी सखी के सामने पति के शौर्य, धैर्य आदि गुणों का वर्णन करती है; एक पति से विप्रलब्धा हो किसी गीत में उसको उल्लाहना देती है।

दुर्मिलिता—इसमें कोई दूसरी प्राचीन कथाओं के माध्यम से एवान्त में शौर्य-रस का भेद खोल देती है। पुनश्च युवा और युवती के अनुराग का वर्णन करती है एक उस विषय में अपनी मन्त्रणा भी देती है। यह दूसरी नीच जाति की होती है। अतएव धन प्राप्त करके भी अत्यधिक धन-प्राप्ति की इच्छा से याचना करती है।

साहित्यदर्पणकार ने 'दुर्मिलिता' के स्थान पर 'दुर्मलिका' आदि नामों का प्रयोग किया है। इनके मतानुसार इसमें कंशिकी और भारती वृत्ति की प्रधानता पाई जाती है।^१ यह उचित ही है, क्योंकि इसमें विशेषकर शृङ्गार का ही वर्णन किया जाता है।

प्रस्थान—इसमें चार अपसार (सुत्यच्छिन्न सप्त) होते हैं। पुनश्च इसमें प्रथमानुराग, मान, प्रवास आदि शृङ्गारिक वर्णनों के उपरान्त अर्था एवं यष्टि शृङ्गार के वर्णनों से शृङ्गार का उत्कर्ष कराया जाता है। इसके अन्त में धीर रस का वर्णन होता है।^२

भावप्रकाश में प्रस्थान के तीन भेद गिनाये गए हैं। इसके प्रथम भेद के प्रारम्भ में यात्रा का वर्णन किया जाता है। इसके द्वितीय भेद का निम्न स्वरूप है—इसमें एक अङ्क होता है एवं आरम्भ में शृङ्गार रस का वर्णन किया जाता है। इसके अन्त में धीर रस का निबन्धन किया जाता है। इसमें

१. श्रीरवि दानवशौर्योर्मिणु कुलाङ्गना पत्यु ।

वर्णयति शौर्य-धैर्य-प्रभृतिगुणान्प्रत सख्या ॥

परमा च विप्रलब्धा, गतव्ये स त्रमादुपालभते ।

श्रीगदितमिनि ॥ (नाट्यदर्पण, पृ० १९१)

२. दुर्मलिकी कंशिकी भारती-युता ।

(साहित्यदर्पण, षष्ठ परिच्छेद, ३०३ शारिका)

३. नाट्यदर्पण, पृ० १९१

वर्ण एव वसन्त ऋतु का भी वर्णन मिलता है। नाट्यदर्पणकार ने प्रस्थान के इसी स्वरूप को माना है।

प्रस्थान के तृतीय भेद का निम्नस्वरूप है—

इसमें दो अङ्क होता है एवं कैशिकी वृत्ति की प्रधानता रहती है। इसमें मुख और निर्वहण मन्थि की प्राप्ति होती है। अतएव प्रारम्भ अवस्था के बाद ही फलागम का वर्णन किया जाता है^१।

गोष्ठी—इसमें गोष्ठ में विहार करते हुए कंटभारि के कतिपय व्यापार का प्रदर्शन होता है, यथा—राक्षसों का मर्दन आदि^२। 'भावप्रकाश' में भी गोष्ठी का उपरूपक की कोटि में उल्लेख किया गया है^३।

हल्लीसक—नाट्यदर्पणकार के अनुसार इसमें स्त्री पात्रों की अधिकता होती है एवं उन पात्रों का मण्डलीकृत नृत्य होता है। गोपियों के बीच वृष्ण के समान इसमें एक नायक होता है^४।

शम्या—सभा में नर्तकी ललित लय के साथ जिसके पदार्थों का अभिनय करती है उस नृत्य को शम्या, लास्य, छलित एवं द्विपदी आदि संज्ञाओं से अभिहित किया जाता है।

प्रेक्षणक—बहुसंख्य पात्र विशेष के द्वारा गली, समाज, चवूतरा अथवा मण्डशाला आदि में जिसका सम्पादन किया जाता है उस नृत्य विशेष को प्रेक्षणक कहते हैं^५। साहित्यदर्पणकार^६ ने प्रेक्षणक को 'प्रेक्षण' की संज्ञा प्रदान की है और इसका निम्नस्वरूप प्रस्तुत किया है—इसके नेपथ्य में नान्दी और प्ररोचना का पाठ होता है परन्तु सूत्रधार का प्रयोग नहीं किया जाता

१. भावप्रकाश, नवम अधिकार।

२. नाट्यदर्पण, पृ० १९१

३. भावप्रकाश, नवम अधिकार।

४. नाट्यदर्पण, पृ० १९१

५. नाट्यदर्पण, पृ० १९१

६. गर्भावमर्शरहितं प्रेक्षणं हीननायकम्।

असूत्रधारमेवाकमविष्वग्म-प्रवेशकम् ॥

नियुद्धसम्फोटयुतं सर्ववृत्तिसमाश्रितम्।

नेपथ्ये गीयते नान्दी तथा तत्र प्ररोचना ॥

(साहित्यदर्पण, पष्ठ परिच्छेद, २८६-२८७)

है। इसमें गर्भ और विमर्श सन्धियों का अभाव पाया जाता है। इसका नायक हीनकोटि का होता है।

रासक—इसमें नायिकाओं की संख्या सोलह, बारह या आठ होती है। ये नायिकाएँ पिण्डीबन्ध आदि विशेष ढंग से नृत्य करती हैं^१।

नाट्यरासक—नाट्यरासक में वसन्त ऋतु को पाकर राग के कारण नायिकाओं के सहित राजा के व्यापार का नृत्य द्वारा प्रदर्शन किया जाता है^२। साहित्यदर्पणकार के अनुसार इसमें एक अङ्क, उदात्त नायक, उपनायक, शृंगार और हास्य रस का समावेश रहता है। इसमें लास्याङ्गों का भी नियोजन रहता है। इसकी नायिका वासकसज्जा कोटि की होती है।^३

काव्य—काव्य में आक्षिप्तिका, माया, घुवा, न टूटनेवाला ताल, पद्धतिका एवं छंदनिया आदि का वर्णन रहता है।

भाण—भाण में विष्णु, महादेव, सूर्य, पार्यती, स्कन्द एवं प्रमथाधिप की स्तुति निबन्ध रहती है। इसमें स्त्री पात्रों का अभाव रहता है। इसके क्रिया-व्यापार का वेग अत्यन्त तीव्र रहा करता है^४।

भाषा की दृष्टि से 'भाण' के तीन भेद हैं—शुद्ध, संकीर्ण एवं चित्र। केवल सस्कृत भाषा का प्रयोग होने से 'शुद्ध', संकीर्ण एवं प्राकृत का मिश्रण होने से 'संकीर्ण' एवं विभिन्न भाषाओं का मिश्रण होने से 'चित्र' होता है।

कथावस्तु की दृष्टि से 'भाण' को पुनः तीन वर्गों में विभाजित किया जा सकता है उद्भूत, ललित और ललितोद्भूत। यह उद्भूत कथावस्तु होने से उद्भूत, ललित कथावस्तु होने के कारण ललित, कथावस्तु के उद्भूत तथा ललित

१. षोडश द्वादशाष्टी वा, यस्मिन् नृत्यन्ति नायिकाः ।

पिण्डीबन्धादिविन्यासैः, रासकं तदुदाहृतम् ॥ (नाट्यदर्पण, पृ० १९१)

२. नाट्यदर्पण, पृ० १९२

३. नाट्यरामकमेकाङ्क-बहुतालतयस्थिति ॥

उदात्तनायकं तद्वत्पीठगर्दीपनायकम् ।

हास्योऽङ्गघनं सशृङ्गारो नारी वासकसज्जिका ॥

गुणनिर्बहूणे सन्धौ लास्याङ्गानि दशाऽपि च ।

(साहित्यदर्पण, पृष्ठ परिच्छेद, २८७-२७९)

४. हरि-हर-मानु-भवानी-स्कन्द-प्रमथाधिप-स्तुतिनिबन्धः ।

उद्भूतकरणप्रायः, स्त्रीवर्गो वर्णनाशुक्तः ॥ (नाट्यदर्पण, पृ० २८)

उभयात्मक होने के कारण ललितोद्धत होता है। इस प्रकार भाण के निम्न नव भेद हैं —

- (१) शुद्ध उद्धत
- (२) शुद्ध ललित
- (३) शुद्ध ललितोद्धत
- (४) संकीर्ण उद्धत
- (५) संकीर्ण ललित
- (६) संकीर्ण ललितोद्धत
- (७) चित्र ललित
- (८) चित्र उद्धत
- (९) चित्र ललितोद्धत

भाणिका—भाण और भाणिका इन दोनों उपरूपों में अत्यन्त साम्य है। दोनों में केवल इतना अन्तर है कि भाण तो स्वरूप एवं स्वभाव से उद्धत और भाणिका मसृण है। जब भाण में कथानक हरि से सम्बन्धित होता है एवं स्त्रीवृत्त गाया, वर्ण तथा मात्रा का प्रयोग किया जाता है, तब 'भाण' ही 'भाणिका' की सजा को प्राप्त करता है।

यद्यपि नाट्यदर्पणकार ने उपर्युक्त 'सट्टक' आदि षेरह को ही 'अन्यरूपक' की सजा से अभिहित किया है। तथापि अन्य विद्वानों ने सल्लापक, पारिजातक, शिल्पक, कल्पवल्ली एवं विलासिका आदि को भी उपरूपक माना है। लोकरञ्जक होने के कारण इनका भी महत्त्व है। अतएव इनके स्वरूप का संक्षेप में चित्रण करना अनुचित न होगा।

सल्लापक—सल्लापक की कथावस्तु श्याम अथवा कल्पित होती है। कभी-कभी इसकी कथावस्तु में इन दोनों का मिश्रण भी हो जाता है। इसमें वीर और रौद्र रस का मिश्रण रहता है। इसमें तीन अङ्क होते हैं। प्रथम अङ्क में विद्रव, द्वितीय में ताल और तृतीय अङ्क में कपट का वर्णन रहता है। मुद्ध का वर्णन होने से आरमटी वृत्ति का होना स्वाभाविक ही है। इसके साथ ही साथ सात्वती वृत्ति का भी सन्निवेश रहता है। इसमें प्रतिमुख मन्घि के अतिरिक्त शेष चार सन्धियों का नियोजन रहता है। अतएव आरम्भ, प्रारम्भाशा, नियतासि और फलागम इन्हीं चार अवस्थाओं का निबन्धन रहता है।

पारिजातक—इसका नायक दिव्य होता है जो उदात्त हुआ करता है एवं नायिका स्वीया या गणिका होती है जो कलहान्तरिता या भोगिनी हुआ करती

है। इसमें एव ही अङ्क होता है जिसमें मुख और निर्वहण सन्धियों का नियोजन रहा करता है। इसमें शृङ्गार और वीर रस का निबन्धन रहा करता है।

शिल्पक—शिल्पक में चार अङ्क होते हैं। इसका नायक ब्राह्मण एव नायिका ब्राह्मण या अमात्य की कन्या होती है। इसमें हास्य रस के अतिरिक्त अन्य रसों का पुट रहता है।

फलपवल्ली—इसका नायक उदात्त एव उपनायक पीठमर्द हुआ करता है। इसमें मुख, प्रतिमुख और निर्वहण सन्धियों का समावेश रहता है। हास्य और शृङ्गार रस की प्रधानता होने से कैशिकी वृत्ति का निबन्धन रहता है।

विलासिका—विलासिका की कथावस्तु स्यात् होती है। इसका नायक हीनश्रोत्रि का होता है। इसमें एक ही अङ्क होता है। शृङ्गार रस की प्रधानता के कारण कैशिकी वृत्ति पाई जाती है। यह गर्भ एव अवमर्श सन्धियों से रहित होता है, अतएव आरम्भ, प्रयत्न और फलागम इन्हीं तीन अवस्थाओं का निबन्धन होता है।



द्वितीय अध्याय

नाटकीय कथावस्तु

नाटक में वर्णित कथानक को आख्यान वस्तु, कथावस्तु, वस्तु एव वृत्त आदि कई संज्ञाओं से अभिहित किया जाता है। स्रोत की दृष्टि से इसके तीन भेद हैं—प्रख्यात, उत्पाद्य एवं मिश्र। जब कथा इतिहासप्रसिद्ध पूर्ववर्ती राजा के चरित पर आधारित रहती है, तब इसे प्रख्यात कहते हैं। 'उत्पाद्य' कथा-वस्तु में महाभारतादि इतिहासप्रसिद्ध न होकर कविकल्पित होती है। 'मिश्र' कथावस्तु में कथानक का कुछ अंश तो इतिहासप्रसिद्ध होता है एवं कुछ कविकल्पित।

फलाधिकार की दृष्टि से वृत्त के पुन दो भेद हैं—मुख्य और प्रासङ्गिक। प्रबन्ध में सर्वव्यापक होने के कारण इष्ट फल से युक्त प्रधान वृत्त 'मुख्य वृत्त' कहा जाता है। 'अङ्ग वृत्त' प्रासङ्गिक वृत्त कहा जाता है। यह वृत्त मुख्य वृत्त का अनुयायी होने के कारण इसका अवयव है। कोई भी वृत्त स्वभावतः ही मुख्य या प्रासङ्गिक की श्रेणी में नहीं आता, अपितु समस्त फलों में कवि को जिस फल का उत्कर्ष अभिप्रेत रहता है, उससे युक्त वृत्त को 'मुख्य वृत्त' कहते हैं। इससे अतिरिक्त चरित उसका अंग होने से 'प्रासङ्गिक वृत्त' कहलाता है। संक्षेप में कहा जा सकता है कि 'मुख्यवृत्त' मुख्य फल से सम्बन्धित रहता है एवं प्रासङ्गिक वृत्त गौण फल से। राम प्रबन्ध में सुग्रीव-मैत्री, शरणागत विभीषण-रक्षण, रावण वध एवं सीता-प्रत्यानयन आदि में से सीता-प्रत्यानयन का ही प्रधान रूप से वर्णन किया गया है। 'दशरूपककार' के अनुसार जो वृत्त दूसरे प्रयोजन के लिए होता है, किन्तु प्रसङ्गत जिसका स्वयं का फल भी सिद्ध होता है वह 'प्रासङ्गिक' वृत्त है। सर्वत्र मुख्य वृत्त के लिए किए गए प्रयत्न के द्वारा ही प्रासङ्गिक वृत्त की सिद्धि करनी चाहिए। क्योंकि उसके लिए अलग प्रयत्न करने पर तो वह भी मुख्य वृत्त ही बन जायगा^२। 'तापसवत्सराज' नाटक में वत्सराज उदयन के कौशाम्बी के राज्य

१. प्रासङ्गिक परार्थस्य स्वार्थो यस्य प्रसङ्गतः ।

(दशरूपक, प्रथम प्रकाश, १३)

२ प्रासङ्गिकस्यापि च मुख्यवृत्तप्रयत्नेनैव निष्पत्तिर्विधेया । प्रयत्नान्तरे हि तदपि मुख्य स्यात् । (नाट्यदर्पण, पृ० २७)

की प्राप्तिरूप मुख्यफल के लिए किए गए योग्यचरायण के व्यापार से ही वास्तव-
दत्ता का समागम और पद्मावती की प्राप्ति आदि रूप प्राप्तिक्रम कार्य की
भी मिट्टि होती है।

इन दोनों प्रकार के चरित्रों के भी अभिव्यक्ति की प्रक्रिया की दृष्टि से
चार भेद हैं—सूच्य, प्रयोज्य, अभ्यूह्य अर्थात् कल्पनीय और उपेक्ष्य^१। नीरस
वृत्त का रसमन्त्र पर प्रदर्शन करना अनुचित है। इसी प्रकार सरस होने पर
भी अनुचित वृत्तों की सूचना ही विष्कम्भक आदि के द्वारा दिसवानी चाहिए।
आलिङ्गन एव चुम्बनादि, जो कि सरस होने पर भी रङ्गमन्त्र पर दिललाने
के योग्य हैं, विष्कम्भक आदि के द्वारा ही नाप्य हैं। अतः इनको 'सूच्य'
कहा जाता है। 'प्रयोज्य' वृत्त 'सूच्य' के ठीक विपरीत होता है। यह नट
आदि के द्वारा वाचिकादि अभिनयों से सामाजिकों के सामने प्रत्यक्ष-जैसा
बिया जाता है। अतएव इसे 'प्रयोज्य' कहते हैं। जिसका स्वयं वितर्क
बिया जाय, वह 'ऊह्य' कहलाता है। जैसे अन्य स्थान पर पहुँचने के लिए
गमन आदि की स्वयं ऊहा अर्थात् कल्पना की जाती है क्योंकि पैरों से पले
बिना दूसरे स्थान पर नहीं पहुँचा जा सकता है। श्रोता आदि के जनक होने
से जिसकी अवहेलना अववा उपेक्षा कर दी जाय, वह 'उपेक्ष्य' कहलाता है।
भोजन, स्नान, शयन और मूत्र-त्याग आदि घृणा के जनक होने के कारण जुगु-
प्सित कहलाते हैं। किन्तु भवभूति विरचित 'उत्तररामचरित' में जो राम की
गोद में पड़ी हुई सीता का अभिनय दिखाया गया है, वह 'उपेक्ष्य' नहीं है
क्योंकि वह प्रस्तुत में उपयोगी और मनोरञ्जक है।

प्रयोज्य के अनिरिक्त इन सूच्य आदि वृत्तों की सूचना पाँच प्रकार के
अर्थोपदेशों के द्वारा दी जाती है। ये अर्थोपदेश निम्न हैं—

विष्कम्भक, प्रवेक्षण, अकाश्य, चूलिका एव अङ्गामतार^२।

विष्कम्भक—मृति द्वारा कथामाग को पुष्ट बनाना है। किन्तु विष्कम्भक
द्वारा उनमें ही दूर के अतीत काल के अर्थ का वर्णन कराना चाहिए जिनका
स्मरण सामान्य रूप से मनुष्य को हो सकता हो। वे घटनाएँ बहुत प्राचीन
नहीं होनी चाहिए। पुनश्च यह दो अङ्कों के बीच के कथामाग को जोड़कर
रसगान्धर्व को अविच्छिन्न बनाता है^३। इसके दो भेद हैं—गुद एव सवीर्ज।

१. सूच्य प्रयोज्यमभ्यूह्यम्, उपेक्ष्य तच्चतुर्विधम् । (नाट्यदर्पण, पृ० २७)

२. नाट्यदर्पण, पृ० ३३-३६

३. अङ्कसन्ध्यायकः सङ्गसन्धानातीतबालवान् । (नाट्यदर्पण, पृ० ३४)

यदि भविष्यत्कालीन, वर्तमानकालीन अथवा भूतकालीन वृत्त का, अरञ्जक अथवा, रञ्जक कैसा भी हो, अभिनय एक दिन में असम्भव हो तो वह प्रेक्षकों को साक्षात् अभिनय द्वारा न दिखलाया जाने वाला कथाभाग अङ्कनाहं (अङ्को में न दिखलाने योग्य) है। अतएव अङ्क में उसका निबन्धन न करके ममासरहित अथवा अदीर्घ ममासयुक्त संस्कृत भाषा के माध्यम से मध्यम पात्रों द्वारा अङ्क के आदि में सूचित कराना चाहिए। ऐसा विष्कम्भक 'शुद्ध' कहलाता है। अधम पात्रों के उपस्थित रहने से विष्कम्भक संकीर्ण हो जाता है। संकीर्ण विष्कम्भक में अधम पात्रों के रहने से प्राकृत का भी प्रयोग होता है। निम्नकोटि के पात्रों के अभाव से विष्कम्भक 'शुद्ध' कहलाता है। अधम पात्रों का भी प्रवेश होने से विष्कम्भक 'संकीर्ण' हो जाता है। विष्कम्भक में मध्यमश्रेणी के पात्रों का रखना आवश्यक है, नहीं तो वह 'प्रवेशक' हो जायेगा।^१

विष्कम्भक का प्रयोग सदा अङ्क के आरम्भ में करना चाहिए। भरत आदि समस्त नाट्याचार्यों के अनुसार नाटक के किसी भी अङ्क में आवश्यकतानुसार विष्कम्भक का प्रयोग किया जा सकता है। किन्तु इतना ध्यान रखना चाहिए कि जब कभी भी विष्कम्भक का प्रयोग किया जाय, सदा अङ्क के आरम्भ में ही करना चाहिए। अङ्क के बीच या अन्त में विष्कम्भक का प्रयोग नहीं करना चाहिए। किन्तु कोहलाचार्य^२ का मत इससे विरुद्ध है। इनके मतानुसार विष्कम्भक का प्रयोग केवल प्रथम अङ्क के आरम्भ में ही किया जा सकता है। अन्य अङ्कों में उसका प्रयोग नहीं किया जा सकता है। अथवा फिर इसका प्रयोग अङ्क के मध्य अथवा अन्त में कहीं भी किया जा सकता है।

विष्कम्भक की सभी उपर्युक्त बातें 'प्रवेशक' काल में भी पायी जाती हैं। केवल इतना ही अन्तर है कि (१) इसमें अधम पात्रों का ही प्रयोग होता है जो प्राकृत बोलते हैं। (२) यह दो अङ्कों के बीच में ही होता है। नाटक, प्रकरण, नाटिका और प्रकरणी में ही इनका प्रयोग करना चाहिये। नाटकादि चार रूपों में परिमित उपायों के द्वारा मुख्य तथा अवान्तर बहुत से पात्रों का परिज्ञान राजा और उसके सहायक मन्त्री आदि को कराना होता है।

१. सङ्क्षिप्त्य सस्कृतेनोक्तिः, अङ्कादौ मध्यमैर्जनैः ॥

शुद्धो विष्कम्भकस्तत्र, संकीर्णो नीच-मध्यमे ।

(नाट्यदर्पण, पृ० ३३, ३४)

२. कोहल-नाट्यवेद, अभिनवभारती भाग २ (गायकवाह ओरियण्टल-मीरीज) पृ० ४३४ में उद्धृत ।

अतएव इनमें ही विस्तृत अवान्तर कार्यों का ज्ञान कराने के लिए विष्कम्भक और प्रवेशक का प्रयोग किया जाता है। व्यायोग आदि एकाङ्की रूपको में थोड़ा-सा ही रचामाग होने से कम काम होने के कारण इनका प्रयोग नहीं किया जाता है। समवकार में अङ्कों के परस्पर असम्बद्ध होने से तथा अन्य रूपको में कुछ ही दिन का वृत्तान्त होने से प्रवेशक तथा विष्कम्भक की आवश्यकता नहीं पड़ती है।

अङ्क के अंत में ही प्रविष्ट होने वाले अन्तिम पात्र के द्वारा विच्छिन्न अगले उत्तरवर्ती अङ्क के आरम्भ का सम्बन्ध जोड़ने से 'अङ्कास्य' नामक अर्थोपक्षेप होता है^१। यथा महावीरचरित के द्वितीय अङ्क के अन्त में—

प्रविष्ट होकर सुमन्त्र कहते हैं कि महर्षि पसिष्ठ तथा विश्वामित्र, भार्गव सहिन आप दोनों (शतानन्द और जनक) को बुला रहे हैं।

अन्य दोनों—वे दोनों कहाँ हैं ?

सुमन्त्र—महागज वरारण के समीप हैं।

अन्य दोनों—उनकी इच्छा के अनुसार हम सब वही जाते हैं।

यह अङ्क की द्वितीय समाप्ति में आया है। तदनन्तर अगले अङ्क के आरम्भ में पसिष्ठ, विश्वामित्र, शतानन्द, जनक और परशुराम प्रविष्ट होते हैं।

इस उदाहरण में पूर्ववर्ती द्वितीय अङ्क के अन्त में ही प्रविष्ट होने वाले सुमन्त्र पात्र ने शतानन्द और जनक के वार्तालाप रूप अर्थ को विच्छिन्न करके अगले उत्तरवर्ती अङ्क के आरम्भ की सूचना दी है। अतएव यह अङ्कास्य का उदाहरण है।

नाट्यदर्पणकार के मतानुसार अङ्कास्य में उत्तरवर्ती अङ्क पूर्व अङ्क से असम्बद्ध रूप में प्रारम्भ होता है। किन्तु भरत मतानुसार 'अङ्कमुख' वहाँ होता है जहाँ किसी स्त्री या पुरुष पात्र द्वारा अङ्क की रथा का संक्षेप आरम्भ में ही कर दिया जाता है^२। उन्होंने इस अर्थोपक्षेपक की 'अङ्कमुख' की संज्ञा प्रदान की है। साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ भरत से सहमत है। इनके अनुसार जहाँ एक ही अङ्क में दूसरे अङ्क की समस्त रथा की सूचना हो, वहाँ 'अङ्क-मुख' होता है^३। साहित्यदर्पण में इनका उदाहरण 'मातृनीमाधव' के प्रथम

१. अङ्कास्यमन्तपात्रेण छिन्नाङ्कमुखयोजनम् । (नाट्यदर्पण, पृ० ३५)

२. विच्छिष्टमुखमङ्कस्य स्त्रिया वा पुरुषेण वा । मत्र संक्षिप्यते पूर्वं तदङ्क-मुखमिष्यते ॥ (नाट्यशास्त्र, अध्याय २१-११६)

३. यत्रास्यादङ्क एकस्मिन्नाङ्कानां सूचनाऽखिला । तदङ्कमुखमिष्यादुर्वो-
नायंरुतापत्र प तत् ॥ (साहित्यदर्पण, पृष्ठ परिच्छेद, पृ० ३९९)

अङ्क का आरम्भ दिया गया है जहाँ कामन्दकी व अवलोकिता मालती तथा माधव के अनुराग की सूचना प्रसङ्गवश दे देनी है ।

नेपथ्यस्थित पात्रों के द्वारा किसी वस्तु की सूचना 'छूलिका' है । यथा 'उत्तररामचरित' के दूसरे अङ्क के प्रारम्भ में आश्विनी के आगमन पर वनदेवी नेपथ्य से उसका स्वागत करती है । अथवा रत्नावली नाटिका में—

'अपनी समस्त प्रभा को अस्ताचल की चोटी पर बिखराकर सूर्य भगवान् ने आकाश को पार कर लिया । इसी सन्ध्या समय मैं सभी राजागण सरो-रह की श्रुति हरने वाले एवं नेत्रों को आनन्द प्रदान करने वाले महाराज उदयन के चरणों की सेवा में उसी प्रणाम आ रहे हैं जैसे कमलों को सकुचित करने वाले तथा नयनों को आनन्दित करने वाले चन्द्रमा की विरणों की सेवा में ताराओं का समूह आ रहा हो' । यहाँ नेपथ्य में स्थित बन्दी के द्वारा कामन्दक उदयन की सूचना सामरिकों के प्रति दी गई है । अतएव यहाँ छूलिका है ।

पूर्व अङ्क के पात्रों द्वारा अन्य किन्हीं पात्रों के आगमन की विष्कम्भक, प्रवेशक आदि अर्थोपलेशों के माध्यम से सूचना दिए बिना पूर्व अङ्क के पात्रों से ही दूसरे अङ्क का जो आरम्भ होता है, उसे अङ्कावतार कहते हैं^१ । यथा 'मालविकाग्निमित्र' नाटक के प्रथम अङ्क के अन्त में—

विदूषक—अतएव आप दोनों देवी की रत्नमाला में जाकर और सज्जीत के साज को सँभालकर दूत भेज दीजिएगा । अथवा मृदङ्ग का शब्द ही हम सबको उठा देगा ।

पूर्व अङ्क के अन्त में इस प्रकार का उपक्रम करने मृदङ्ग शब्द के श्रवण के बाद वे ही सब पात्र द्वितीय अङ्क का आरम्भ करते हैं ।

'अङ्कास्य' में अगला अङ्क पूर्व अङ्क से असम्बद्ध रूप में आरम्भ होता है, जबकि 'अङ्कावतार' में पूर्व अङ्क के अङ्ग रूप में ही नया अङ्क आरम्भ होता है । यही इन दोनों में भेद है ।

दूर दश का गमन नीरस व्यापारों से पूर्ण होने के कारण नगरावरोध, नीरस एवं अशोभनीय व्यापारों की सम्भावना से पूर्ण होने के कारण राज्य का विप्लव, आलिङ्गन एवं चुम्बन आदि लज्जाजनक व्यापार से परिपूर्ण होने के कारण सम्मोह, हाथ-पैर आदि का बाटना, प्रभूत बाल एवं प्रभूत बलेश से

१ रत्नावली, प्रथम अङ्क, २३

२ सोङ्कावतारो यत् पात्रैरङ्कांतरमसूचयत् । (नाट्यदर्पण, पृ० ३६)

माध्य तथा ग्रीडादायक आदि अन्य सूच्य व्यर्थों को विपरम्पन आदि अर्थोपयोगों के द्वारा ही सूचित किया जाता है' ।

यद्यपि एव बहुवाक्यवाची अर्थ के सूचनीय होने पर 'विपरम्पन' और 'प्रवेगक' प्रयुक्त होते हैं । अल्प और अल्पवालीन अर्थ के सूच्य होने पर अद्धास्प, अल्पनर और अल्पनरवालीन अर्थ के सूचनीय होने पर पुलिया तथा अल्पनम और अल्पतमवालीन अर्थ के सूचनीय होने पर अद्धावतार का प्रयोग किया जाता चाहिए ।

युक्त की अभिव्यक्ति के निम्न अन्य पाँच भेद हैं—प्रकाश, स्वगत, अपवारित, जनान्तिक एवं धाराशोक्ति । जो युक्त गोपनीय न होकर अपने से व्यतिरिक्त दूसरों के सुनने योग्य हो (रंगमञ्च पर उपस्थित पात्रों की भी सुनने योग्य हो), उसे 'प्रकाश' कहते हैं । जो दूसरों के लिए गोप्य अपने मन में ही स्थित रहने योग्य हो, उसे 'स्वगत' कहते हैं । वैसे स्वगत रूप में बही जाने वाली बात गोपनीय तो होती है किन्तु उनकी गोपनीयता केवल अभिनय करने वाले पात्रों की ही दृष्टि से होती है, सामाजिक की दृष्टि से उसकी गोपनीयता विरहित नहीं होती । अभिनय करते समय 'स्वगत' भाव को भी उच्च स्वर से बोला जाता है जिससे प्रेक्षक गण उसे स्पष्ट रूप से सुन सकें । पात्र तो मुन-मुद्रा द्वारा ऐसा अभिनय करता है कि मानो वह अपने मन में ही बह रहा है । जब उपस्थित व्यक्ति की ओर से घूमकर किसी एक पात्र से ही रहस्य की बात की जाती है, तब यही 'अपवारित' होता है । इस 'अपवारित' को भी सामाजिक को सुनाना अवश्य अभिप्रेत होता है जिससे सामाजिक या सामान्यादि दृष्टिकोणों से पाये । जब 'त्रितानाकार' की मुद्रा से रंगमञ्च पर उपस्थित अन्य लोगों की ओर करके कुछ व्यक्ति इस प्रकार बातचीत करें कि उनमें व्यतिरिक्त अन्य व्यक्ति न सुनें, तब 'जनान्तिक' होता है । जनान्तिक शब्द नाट्यशास्त्र का पश्चिमापिच शब्द है । किसी रहस्य की बात को कुछ व्यक्तियों के शिवांग अथवा बहुमध्यक व्यक्तियों पर प्रकट करने के लिए इस विशेष शैली

१. दूराप्यमान पुरोध, राग्यदेशादि विप्लव । त्वं मृत्यु समीपादि यमं विपरम्पनादिभिः ॥ (नाट्यदर्पण, पृ० ३३)

२. आशी सूच्ये बहास्परे, त्रमादत्ते तरे तमे । (नाट्यदर्पण, पृ० ३७)

३. कनिष्ठिका के पास यासी जनान्तिक उँगली की छेपूटे से दवाकर नेत्र क्षीन उँगलियाँ उठाकर जो हाथ की स्थिति बनती है, उसे 'त्रितानाकार' कहते हैं ।

का आश्रय लिया जाता है। रंगमञ्च पर प्रविष्ट पात्र जहाँ दूसरे पात्र के बिना ही आकाश की ओर मुख करके स्वयं प्रश्न और प्रत्युत्तर करे, वहाँ 'आकाशोक्ति' होती है। इसके दो भेद हैं—कही स्वयं उत्तर देने के लिए अनुभाषण के द्वारा दूसरे का प्रश्न आकाशोक्ति के रूप में किया जाता है और कही अपने प्रश्न के उत्तर रूप में अनुभाषण द्वारा दूसरे का उत्तर कहा जाता है।

सुखावबोध होने के लिए वृत्त में परिमित पद्य और गद्य का ही होना श्रेयस्कर है क्योंकि सभासबहुल एवं कर्कश गद्य दुर्बोध होने के कारण सामाजिकों को रसास्वाद्य नहीं करा सकता है। वृत्त में श्लिष्ट प्रधान फल से ही सम्बद्ध अवातर कार्यों की योजना करनी चाहिए। नाट्य में उन्ही अवान्तर वृत्तों का आयोजन करना चाहिए जो प्रधान फल के साधक हों। यथा रत्नावली में प्लवग-सम्पात, सागरिका के अनुराग-बीज के फल का संप्राप्ति हेतु है। नदी, समुद्र, सूर्योदय एवं चन्द्रोदय आदि का यथावसर ही वर्णन करना चाहिए। इन सबका निष्प्रयोजन वर्णन अनुचित है। इससे रस-हानि हो सकती है। नाट्य में सभी रसों में केवल एक ही रस की प्रधानता होनी चाहिए। इसके अतिरिक्त अन्य रसों को गौण स्थान मिलना चाहिए। अंगभूत रस का नियोजन इस प्रकार होना चाहिए कि वह मुख्य रस का विरोध न कर सके। अंगभूत रस का भी समावेश होना चाहिए। श्लेष एवं उपमा आदि अलंकारों का भी निवेश करना उचित है।

पहले कहे हुए या पूर्व प्रकाशित किये हुए वृत्त को यदि प्रयोजनवश पुनः कहने की आवश्यकता हो तो उसे कान में ही कहलाना चाहिए जिससे पुनरुक्त दोष न आने पाए। किसी नाट्यवस्तु को मुख्यतन्त्रि में, किसी को निर्वहण के आरम्भ में और किसी को अन्त में रखना चाहिए। सकल प्रबन्ध में रसारो-हणार्थ रञ्जक भावों का वर्णन करना चाहिए। नायक अथवा रस के विरुद्ध और अपुक्त वृत्त को या तो छोड़ देना चाहिए या उनमें उचित संशोधन कर देना चाहिए। यथा मायुराज ने अपने नाटक 'उदात्तराघव' में राम के द्वारा छल से बालि-वध के कथानक को सवया छोड़ दिया है। अथवा जंगे बालिदास ने दुष्यन्त के चरित्र को अवलंबित रखने के लिए दुर्वासा के शाप की कल्पना की है।

मुख्यफल की प्राप्ति के प्रति बीजादि उपायो का प्रयोग करने वाले नायक के प्रधान वृत्त में आरम्भ, यत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ति एवं फलागम अवस्थाएँ अवश्य निबद्ध की जाती हैं^१। इन पाँच अवस्थाओं का प्रदर्शन कही तो नायक के व्यापार द्वारा होता है और कही प्रतिनायक, सहायक तथा दैव-व्यापार के द्वारा भी हो सकता है। किन्तु फलागम रूप अन्तिम अवस्था केवल नायक को ही प्राप्त होती है।

किसी भी फल की प्राप्ति के लिए नायकादि में इच्छा होती है एवं उस फल के प्रति औत्सुक्य भी पाया जाता है। इसी फलौत्सुक्य को 'आरम्भ'^२ कहते हैं^३। मुख्य साध्य के प्रति यह विचार आना कि यह इसके द्वारा साध्य है, यही आरम्भ है। यथा 'वेणीसहार' के प्रथम अङ्क में भीम की सहदेव के प्रति यह उक्ति कि भगवान् श्रीकृष्ण जिस भूत्य पर सन्धि स्थापित करने के लिए सुयोधन के पास गए हैं—भीमसेन के औत्सुक्य का ज्ञान होता है। अतएव यहाँ आरम्भ है।

फल के उपायो के व्यापार में दीघता करना 'प्रयत्न' कहलाता है^४। 'इस उपाय के बिना फल-प्राप्ति 'नहीं होगी' इस निश्चय से मन में जो उत्तुङ्गता होती है, वही प्रयत्न है। इसके अन्तर्गत नायक या नायिका अपनी दृष्ट वस्तु को प्राप्त करने के व्यापार में संलग्न रहते हैं। यथा 'रत्नावली' में सागरिका परमराज को प्राप्त करना चाहती है। इस प्राप्ति के उपाय हर में वह वश्वराज का चित्र बनाती है। यहीं पर नाटिका में यत्न नामक अवस्था पायी जाती है। औत्सुक्य मात्र का पाया जाना प्रारम्भ है, फल-प्राप्ति के लिए की गई चेष्टा यत्न है। यही इन दोनों अवस्थाओं में भेद है।

हेतुमात्र से फल-प्राप्ति की किञ्चित् सम्भावना 'प्राप्त्याशा'^५ है। प्रधान फल के लाभ की आशा प्रत्याशा है। इस अवस्था में फल-लाभ के विषय में निश्चय नहीं किया जा सकता है क्योंकि फल अनेक विधों एवं शक्तियों से युक्त रहता है। यथा वेणीसहार के तृतीय अङ्क की निम्न उक्ति में—

'जिस मानव पशु ने द्रोपदी के केशों को पकड़ कर खींचा, राजाओं और

१. आरम्भ-यत्न-प्राप्त्याशा-नियताप्ति फलागम।

नेतुर्वृत्ते प्रधाने स्यु पञ्चावस्था ध्रुवं क्रमात् ॥ (नाट्यदर्पण, पृ० ४४)

२. फलापीत्सुक्यमारम्भ । (नाट्यदर्पण, पृ० ४४)

३. प्रयत्नो व्यापृतो त्वरा । (नाट्यदर्पण, पृ० ४५)

४. पस सम्भावना विचित्र, प्राप्त्याशा हेतुमात्रतः । (नाट्यदर्पण, पृ० ४५)

गुरुजनों के सामने उसके वस्त्र को खींचकर उसे विवस्त्र करने की चेष्टा की और जिसके वक्षस्थल से रक्तपान की प्रतिज्ञा मैंने की थी, वही आज मेरे भुजा रूपी पिंजड़े में आकर फँस गया है। अब कौरव उसकी रक्षा करे। यहाँ दुश्शासन का वध होने से युधिष्ठिर की राज्य प्राप्ति सम्भव है। अतएव यहाँ प्राप्त्याशा अवस्था है।

उपायो की सफलता से होने वाले कार्य की प्राप्ति का निर्णय 'नियताप्ति' है। इस अवस्था में फलसिद्धि के बाधकों का निराकरण और फल-प्राप्ति के अभीष्ट साधनों के उपस्थित हो जाने से फल प्राप्ति निश्चित हो जाती है। यथा वेणीसहार के पञ्चम अङ्क में—

‘द्यूत रूपी छल को करने वाला, लाख के बने हुए महल का दाहकर्ता वह अभिमानी राजा दुर्योधन कहां है? हम उससे मिलने के लिए आए हैं। जो दुर्योधन द्रौपदी के केश और वस्त्र को खींचने में पटु है, पाण्डव जिसके दास है, जो सौ भाइयों में सबसे बड़ा एवं अङ्गिराज का परम मित्र है, कहां है?’ समस्त भाइयों की हत्या हो जाने के बाद एक क्षण दुर्योधन का भीम धीर अर्जुन के द्वारा अन्वेष होने से निश्चय है।

नायक को साक्षात् अभीष्ट अर्थ की प्राप्ति ‘फलागम’ है^१। यथा वेणीसहार के षष्ठ अङ्क में—

‘शरीर को भूमि पर फेंक कर चन्दन के समान उसके रुधिर को अपने अङ्गों पर धारण कर लिया है। उसकी राज्यलक्ष्मी चारों समुद्रों की सीमा तक की भूमि के साथ आपके यहाँ वर्तमान है। कुरुवंश रण की अग्नि में भस्म हो चुका है। जिसका आज आप उच्चारण कर रहे हैं, ऐसे धातु-राष्ट्र का नाम ही अब शेष है’^२।

१ वेणीसहार, तु० अ०, ४७

२ नियताप्तिरुपायानां, साकल्यात् कायनिर्णय । (नाट्यदर्पण, पृ० ४६)

३ वेणीसहार, पञ्चम अङ्क, २६

४. साक्षादिष्टार्थसम्भूति, नायकस्य फलागम । (नाट्यदर्पण पृ० ४६)

५. भूमौ क्षिप्त्वा शरीरं निहितमिदमसूक्तं चन्दनागमयाङ्गे

लक्ष्मीरार्थे निषण्णा चतुर्दधिगया सीमया सार्धमुर्व्या ।

भूत्या मित्राणि योधा कुरुवलमनुजा दग्धमेतद् रणान्नी

नामैकं यद् ब्रवीषि क्षितिप । तदधुना धातुं राष्ट्रस्य क्षपम् ॥

(वेणीसहार, षष्ठ अङ्क, २९)

यहाँ वैशीसंहार नाटक में भीमसेन के द्वारा दुर्योधन की हत्या हो जाने के उपरान्त युधिष्ठिर को राज्य-लाभ होता है। यही इस नाटक का फलान्त है।

नाट्य के मुख्य साध्य के पाँच हेतु भी हैं। इन हेतुओं को 'उपाय' की सज्ञा से अभिहित किया जाता है^१। ये उपाय निम्न हैं—

बीज, पताका, प्रकरी, बिन्दु और कार्य।

भरतमुनि^२ ने नाट्यशास्त्र में बीज, बिन्दु, पताका, प्रकरी और कार्य नामक पाँच अर्थ प्रकृतियों का उल्लेख किया है जो उत्तरवर्ती सभी आचार्यों को मान्य है। किन्तु इस विषय में नाट्यदर्पणकार की अपनी एक विशेष सूक्त है। इन्होंने अर्थ प्रकृतियों को 'उपाय' की सज्ञा प्रदान की है। इन्होंने इन उपायों का विभाजन चेतन एवं अचेतन की दृष्टि से एक विलक्षण प्रकार से किया है। पुनश्च इन्होंने चेतन हेतु का भी दो वर्गों में विभाजन किया है—मुख्य और उपकरणभूत। बिन्दु मुख्य चेतन हेतु है। इन्होंने उपकरणभूत चेतन हेतु को भी दो वर्गों में विभाजित किया है—(१) स्वार्थसिद्धियुक्त होने के साथ परार्थसिद्धि-पर (२) परार्थनिहितपर। इसी प्रकार अचेतन हेतु को भी दो वर्गों में विभाजित किया गया है—मुख्य एवं अमुख्य। बीज मुख्य अचेतन हेतु है क्योंकि अन्य सब उससे आश्रित रहते हैं एवं कार्य अमुख्य है। इस प्रकार का वर्गीकरण और क्रम नाट्यदर्पण के अतिरिक्त हमें अन्य किसी भी ग्रन्थ में नहीं दिखाई पड़ता है।

नाट्यदर्पणकार ने यहाँ पर भीलिक रूप से चिन्तन करने का प्रयास किया है। इन्होंने भरतमुनि द्वारा मान्य अर्थप्रकृतियों के क्रम में भी उलट कर दिया है। भरतमुनि ने अर्थ प्रकृतियों का निम्न क्रम रखा है—बीज, बिन्दु, पताका, प्रकरी और कार्य। इसके विपरीत नाट्यदर्पणकार ने बीज, पताका, प्रकरी, बिन्दु और कार्य—इस क्रम से इन्हें संजोया है। परन्तु वास्तविक रूप से यदि गिचार किया जाय तो कमि या नाटककार अपनी आवश्यकता और इच्छानुसार इनमें से बिन्ही का और किसी भी क्रम से उपयोग कर सकता है। जिस क्रम से इनका उल्लेख हुआ है उसी क्रम से नाटक में इनका प्रयोग अपेक्षित नहीं है। 'पताका' और 'प्रकरी' का प्रत्येक नाटक में पाया जाना

१. बीज पताका प्रकरी, बिन्दु कार्य यथावधि।

२. अस्य हेतवः पञ्च चेतना चेतनारम्भाः ॥ (नाट्यदर्पण, पृ० २७)

२. नाट्यशास्त्र, अध्याय १८, २२

अनिवार्य नहीं है। इनकी आवश्यकता उसी दशा में है जब मुख्य नायक को सहायक की आवश्यकता प्रतीत होती है।

रूपक के आरम्भ में सूक्ष्म रूप से उद्दिष्ट एवं अन्त में फल रूप में पर्यवसित होने वाला हेतु विस्तृत हो जाने से 'बीज' कहलाता है^१। यह बीज नाटक के इतिवृत्त का उपाय होता है। यह तत्त्व इतिवृत्त में धान आदि के बीज के समान फलवित होता है। जिस प्रकार कृषक वृक्ष एवं फल आदि की इच्छा से भूमि में बीज का निक्षेप करता है, उसी प्रकार नायक आदि पात्र भी धर्म, अर्थ एवं कामरूप फल के लिए आमुख के बाद बीज-वपन करता है। गम्भीर होने के कारण आरम्भ में बीज को सूक्ष्म रूप से निर्दिष्ट किया जाता है। यथा 'रत्नावली' नाटिका में मन्त्र पर प्रवेश करने के पूर्व ही यौगन्धरायण के द्वारा सूक्ष्म रूप से बीज-वपन कर दिया जाता है। इस नाटिका में उदयन तथा रत्नावली को मिला देना यौगन्धरायण का मुख्य प्रयोजन है। इस प्रयोजन में उसे दैव की अनुकूलता भी प्राप्त है। इस बीज की सूचना वह निम्न पंक्तियों से देता है—“प्रसन्न होने पर दैव अभीष्ट वस्तु को अ-य द्वीप में, समुद्र के मध्य से अथवा दिशाओं के छोर से लाकर प्राप्त करा ही देता है।”^२ यह बीज कही नायक आदि का व्यापार रूप होता है, कही नायक पर पड़ने वाले संकटों का निर्देश रूप होता है, कही संकटों के समक्ष न भुक्ने वाले नायक का व्यक्तित्व रूप होता है एवं कही व्यसन के उपनिपात का वर्णन कर उससे निवृत्ति-रूप होता है। इस प्रकार हम देखते हैं कि यह बीज रूप उपाय नाटको के आख्यान वस्तु के अनुसार विभिन्न रूप होता है। पुनश्च नाटक का अवसान जिस रूप में होता है, उसी के अनुसार नाटक के प्रारम्भ में बीजाशेषण किया जाता है।

अपने अर्थ में प्रवृत्त जो चेतन हेतु प्रधान के प्रयोजन को सम्पादित कराना है, उसे 'पताका' कहते हैं^३। रामायण में सुग्रीव व विभीषण का वृत्तान्त 'पताका' है। सुग्रीव अपने राज्य और पत्नी को वापस दिलाने के स्वार्थ को सिद्ध कर राम का सहायक बना है। दशरूपककार^४ ने 'पताका'

१ स्तोकोद्दिष्ट फलप्रान्तः, हेतुबीज प्ररोहणात् । (नाट्यदर्पण, पृ० ३७)

२ रत्नावली प्रथम अङ्क, ६

३. स्वार्थाय प्रवृत्तो यो हेतुश्चेतन परस्य प्रधानस्य प्रयोजन सम्पादयति स प्रसिद्धि प्राप्तास्त्यहेतुत्वात् पताकैव पताका । (नाट्यदर्पण, पृ० ३९)

४. दशरूपक, प्रथम प्रकाश ।

तथा 'प्रवरी' को प्रासङ्गिक वृत्त वा ही दो भेद माना है, किन्तु नाट्यदर्पण-कार ने नायक के सहायक तथा उससे सम्बद्ध वृत्त को पताका माना है क्योंकि ऐसा किए बिना इसे अर्थप्रकृति का प्रकार नहीं माना जा सकता है। यहाँ पताका का प्रकरण होने से 'पताका-स्थान' का भी लक्षण कर देना असंगत न होगा।

'पताका-स्थान' पताका से विलकुल भिन्न वस्तु है। 'पताका-स्थानों' की खर्चा जहाँ अभीष्ट होती है, वहाँ 'पताका-स्थान' शब्द का प्रयोग किया जाता है, न कि 'पताका' शब्द का। केवल 'पताका' शब्द का प्रयोग करने से 'पताका-स्थान' का ग्रहण नहीं किया जा सकता है। पताका-नायक के समान इसकी निरन्तर उपस्थिति याञ्छनीय नहीं है, अतएव 'पताका-स्थान' पताका-नायक से भिन्न है। यह 'पताका-स्थान' पताका स्वरूप नहीं अपितु प्रधानोपकारकत्व की समानता के कारण पताका के तुल्य है। नाट्यदर्पणकार के अनुसार सोचे हुए प्रयोजन तथा उपाय से अग्य प्रयोजन तथा उपाय की प्राप्ति जहाँ इतिवृत्त के प्रधान कर्म की सिद्धि में सम्कारिणी होती है, वह कथाभाग 'पताका-स्थान' कहा जाता है। 'पताका-स्थान' नाट्यरूप काव्य का मण्डनस्वरूप है। एक भी पताका-स्थान नाट्य या काव्य का सौन्दर्याधिक होता है, फिर जहाँ दो या तीन या चार पताका-स्थान पाए जायें, वहाँ क्या कहना ?

नाट्यदर्पणकार ने मरल के ही मत के आधार पर पताका-स्थान के चार भेदों की स्वीकार किया है। ये भेद निम्न हैं—

(क) जहाँ अवस्मात् ही अभीष्ट अर्थ की सिद्धि हो, वहाँ पहले प्रकार का 'पताका-स्थान' होता है^१। यथा 'रत्नावली' नाटिका में वासवदत्ता के रूप में सागरिका की स्तुतापाठ से मरता देखकर राजा उसे वासवदत्ता ही समझता है। उनके निवट पहचाने पर राजा उसे पहचानता है, तब उसके अभीष्ट की सिद्धि होती है।

(ख) काव्य में जहाँ प्रकृत मन्बद्ध और अद्भुतार्थ वचन पाए जायें, वहाँ दूसरे प्रकार का 'पताका-स्थान' होता है^२। यथा रामायण के द्वितीय अङ्क में सुग्रीव की सीता के प्रति निम्न संदेशोक्ति—'अत्यधिक रहने की यहाँ क्या आवश्यकता ? समुद्र के पार में भी स्थित तुम्हें रामचन्द्र की गोप्री ही ले

१ चिन्तितार्थान् परप्राप्ति, वृत्ते यन्प्रकारिणी ।

पताकास्थानां तत् ॥..... ॥ (नाट्यदर्पण, पृ० ३९)

२. नाट्यदर्पण, पृ० ३९

३. नाट्यदर्पण, पृ० ४०

जायेंगे। 'समुद्र-पार में भी स्थित' यहाँ अतिशयोक्ति होते हुए भी सीता के प्रति प्रकृत सम्बद्ध है।

(ग) जहाँ श्लेष आदिके द्वारा चिन्तित अर्थ से अन्य अर्थ की प्रतीति होती है, वहाँ तीसरा 'पताका स्थान' होता है^१। यथा 'रत्नावली' में निम्न उक्ति—
'भीत्युत्कर्षकृतोत्सामुदयनस्येन्दोर्विवोदीक्षते'

यहाँ काव्य में प्रयुक्त सन्ध्या वर्णन का, प्रयोजन से सागरिका के प्रति उदय-नाभिव्यक्ति जो अन्य प्रयोजन है सम्पादन किया गया है।

(घ) यदि किसी के द्वारा अविज्ञात अर्थ उपक्षिप्त हो तो अन्याभिप्राय से प्रयुक्त, प्रस्तुत से भी सम्बन्धित एवं विशेष रूप से निश्चयात्मक वाक्य 'पताका-स्थान' का चतुर्थ भेद है^२। यथा मुद्राराक्षस में—

'चाणक्य—क्या दुरात्मा राक्षस पकड़ में आ सकेगा ?'

इस प्रकार के अप्रकट अर्थ के प्रस्तुत होने पर अन्य कार्यवशा चाणक्य के पाम आया हुआ सिद्धार्थक प्रविष्ट होकर कहता है—'आर्य ! ग्रहण कर लिया' इस प्रकार सिद्धार्थक द्वारा कहा गया यह प्रत्युत्तर प्रस्तुत राक्षसग्रहणरूप अर्थ से सम्बद्ध होने के साथ विशेष रूप से राक्षस के पकड़े जाने का निश्चय करने वाला हो जाता है।

स्वार्थ की अपेक्षा न करता हुआ एक वृत्तव्यदेशगत होता हुआ भी मुख्य नायक के प्रयोजन को सम्पादित करने वाला चेतन सहायक 'प्रकरी' कहा जाता है^३। रामायण में छोटे छोटे वृत्त प्रकरी हैं। यथा जटायु आदि की कथाएँ। जैसे वृक्ष की रक्षा के लिए छोटे छोटे साधनों की आवश्यकता पड़ती है, वसी प्रकार नायक को भी धर्म, अर्थ तथा काम रूप वृक्ष की रक्षा के लिए ऐसे ही छोटे-छोटे सहायकों की आवश्यकता पड़ती है। इन्हे ही 'प्रकरी' कहते हैं। 'पताका-नायक' स्वार्थ की सिद्धि के साथ साथ प्रधान-नायक के कार्य की सिद्धि में सहायक होता है, जब कि 'प्रकरी' अपने किसी स्वार्थ की अपेक्षा न रखकर निरवैश भाव से नायक की सहायता किया करता है। पुनश्च 'प्रकरी' का चरित्र वृत्तव्यदेशगत हुआ करता है, जब कि 'पताका-नायक' का चरित्र मुख्य,

१ नाट्यदर्पण, पृ० ४०

२ नाट्यदर्पण, पृ० ४१

३ प्रकरी चेत् क्वचिद् भावी, चेतनोज्ञ्य प्रयोजन ।

प्रतिमुख, गर्भ एवं विमर्श इन चारों सन्धियों में व्यापक हो सकता है। यही 'पताका' और 'प्रकरी' का भेद है।

नाट्य में कुछ अनुष्ठानों के प्रति व्यवधान उपस्थित हो जाता है ऐसी परिस्थित में उस कार्य के सम्पादनार्थ नायक व प्रतिनायक आदि के अनुमन्धान को, विचारारम्भ फल लाभ वे प्रति उपायभूत होने के कारण, 'बिन्दु' कहते हैं^१। यथा बीज-वपन के बाद बिन्दु-निक्षेप करना पड़ता है, उसी प्रकार नाटक का नायक भी अपने धर्म, अर्थ एवं काम रूप फल के लिए बीज-वपन के अनन्तर बिन्दु-निक्षेप करता है। बिन्दु के रूप में नायक के प्रयत्नों का अभिव्यञ्जन होता है। 'बिन्दु' वृत्त में ठीक उसी तरह प्रसारित होता है जैसे तैल-बिन्दु जल में। बीज के समान ही 'बिन्दु' भी सारे नाटक में अन्त तक विद्यमान रहता है। अन्तर केवल इतना ही है कि बीज मुखसन्धि के आरम्भ में ही निबद्ध होता है, जबकि 'बिन्दु' का निक्षेप उसके बाद किया जाता है।

प्रारम्भावस्था के रूप में निश्चित बीज को पूर्णता तक पहुँचाने वाले सैन्य, कोश, दुर्ग, सामादि उपाय रूप, द्रव्य, गुण, क्रिया आदि सारे ही अचेतन साधनभूत अर्थ, चेतनों के द्वारा माध्य की सिद्धि में विशेष रूप से प्रवृत्त कराया जाता है। इसी से इन्हें 'कार्य' कहा जाता है^२।

ये तीनों उपाय सर्वत्र अपरिहार्य नहीं हैं किन्तु आवश्यकताानुसार ही रूपक में इनका प्रयोग किया जाता है। नाटक में आद्योपान्त सर्वत्र रहने के कारण 'बीज' तथा 'बिन्दु' इन दोनों की मुख्यता है। 'पताका', 'प्रकरी' और 'कार्य' इन तीनों उपायों की तो मुख्यफल के प्रति उपयोगिता की दृष्टि से कहीं एक थी, वही दो की अथवा वही तीनों की मुख्यता और छेप की गीणता होती है।

नायक के चरित का प्रत्यक्ष रूप से निबन्धन 'अङ्क' में होता है। आरम्भ, मरन, प्राप्तिमाता, नियताति एवं फलागम आदि रूप पाँच अवस्थाओं में से किसी भी एक अवस्था का आरम्भ और पूर्णता द्वारा समाप्ति अङ्क की नियामिका होती है। इसको अङ्क में दिखाना चाहिए। एक दिन में न हो सकने वाले दूर-देशगमन आदि के कारण असमाप्त अवस्था का विच्छेद भी अङ्क का नियामक है। पूर्व एवं उत्तरवर्ती अङ्क परस्पर असम्बद्ध न हो जायें इसलिए पूर्ण अङ्क के अन्त में 'बिन्दु' की रचना करनी चाहिए। 'अङ्क' को दो घड़ी से लेकर चार प्रहर तन के दर्शनीय अर्थ से युक्त होना चाहिए।^३

१. हेतोरुद्धेऽनुमन्धान, गहूना बिन्दुराफनात् । (नाट्यदर्पण, पृ० ४१)

२. साध्ये बीजसहजारी, कार्यम् । (नाट्यदर्पण, पृ० ४१)

३. अवस्थायाः समाप्तिर्वा, छेदो वा कार्ययोगतः ।

अङ्कः सविन्दुर्द्वयायं चतुर्धामो मूर्ततः ॥ (नाट्यदर्पण, पृ० ३०)

एक अङ्क में बहुत से अवान्तर कार्यों का निबन्धन नहीं होना चाहिए। जहाँ बहुत से अवान्तर कार्यों का निबन्धन आवश्यक ही हो, वहाँ परस्पर अविरोधी कार्यों का ही वर्णन श्रेयस्कर है। कार्योपयोगी अल्पपात्रों का ही प्रवेश रङ्गमञ्च पर कराना चाहिए। इन पात्रों की संख्या पाँच से लेकर दस तक ही होनी चाहिए क्योंकि पात्रों को अधिक भीड़ लगा देने से प्रेक्षकों के लिए अभिनय अविभावनीय हो जाता है। बहुमूल्य पुरुषों से साध्य पर्वतोद्धारणादि कार्यों का प्रदर्शन रंगमञ्च पर नहीं करना चाहिए। रंगप्रविष्ट पात्रों को अपना कार्य समाप्त करके जवनिका से चला जाना चाहिए। जब प्रत्येक अङ्क के लिए एक-एक अङ्क का नियोजन हो तब नाटक पाँच अङ्कों का होना चाहिए। नाटक में अङ्कों की संख्या अधिक से अधिक दस होनी चाहिए।

अङ्क में वन्ध, पलायन और सम्मान की योजना नहीं करनी चाहिए। यदि इनकी योजना की जाय तो उसे विशिष्ट फल से सम्बन्धित होना चाहिए। नाट्यशास्त्र^१ के बीसवें अध्याय में भरत उल्लेख करते हैं कि क्रोध, पागलपन, शोक, शाप, परित्याग, भगदड, विवाह एवं अद्भुत रस से सम्बन्ध रखने वाली बातें तो प्रत्यक्ष दिखाई जायें किन्तु युद्ध, राज्य विप्लव, मरण, नगररोध, आदि कार्यों को प्रत्यक्ष न प्रदर्शित कर इनकी सूचना ही देनी चाहिए। घनञ्जय ने भी लम्बी यात्रा, वध, युद्ध, राज्य व देश की क्रान्ति, पुरी का घेरा डाल देना, भोजन, स्नान, सुरत, उबटन, लगाना एवं वस्त्रों का पहनना आदि प्रत्यक्ष रूप से नहीं दिखाने के लिये कहा है। इनके अनुसार प्रवेशक आदि के द्वारा इनकी सूचना देनी चाहिये^२। नाट्यदर्पणकार का मत इन्हीं

१ क्रोध प्रमादशोका क्षापोऽसर्गौष विद्रवोद्वाही ।

अद्भुतसम्पददर्शनमङ्क प्रत्यक्षजानि स्युः ॥

युद्धो राज्यभ्रंशो मरण नगररोधन चैव ।

अप्रत्यक्षकृतानि प्रवेशकैः सविधेयानि ॥

(नाट्यशास्त्र, अध्याय २०, २०-२१)

२ दूराध्वयान वध युद्ध राज्यदेशादि विप्लवम् ॥

सरोध भोजन स्नान सुरत चामुलेपनम् ।

अम्बरग्रहणादीनि प्रत्यक्षाणि न निर्दिशेत् ॥

(दयारूपक, तृतीय प्रकाश, ३४ व ३५)

उपर्युक्त मतों से साम्य रखता है। इनके अनुसार भी नगररोध आदि का वर्णन विष्कम्भकादि के द्वारा ही होना चाहिये क्योंकि सेना, यन्त्र एवं सुरङ्ग आदि का प्रदर्शन रंगमञ्च पर नहीं दिखाया जा सकता है। मातिङ्गन, कुम्भन, प्राणनिर्गम आदि को भी सूचित ही करना चाहिए। आगे चलकर विश्वनाथ ने भी साहित्यदर्पण के छोटे परिच्छेद में नाट्य-निषिद्ध क्रियाओं की गणना की है। इन्होंने उपर्युक्त प्रश्न में इस प्रसङ्ग में 'दूराध्वानम्' के स्थान पर 'दूराह्वानम्' का उल्लेख किया है। परन्तु 'दूराह्वानम्' अर्थात् दूर से पुकारने की बात समस्त नाटकों में पायी जाती है। यथा 'विक्रमोर्वशीय' में अम्बराएँ पुकारती हैं—परिचायताम्। परिचायताम्। इसी प्रकार 'अभिज्ञान शाकुन्तल' के प्रारम्भ में भी कण्व ऋषि दूर से पुकारते हैं। अतः नाट्यदर्पणकार ने जो 'दूराध्वानम्' लिखा है, वही अधिक तर्कसंगत है क्योंकि रंगमञ्च पर दूर तक का मार्ग सम्भव नहीं है।

इन उपर्युक्त विवरणों से स्पष्ट है कि अङ्क में निम्न तीन प्रकार के कार्य निषिद्ध बतलाये गए हैं—

- (क) साधारण लोक में सबसे समक्ष न लिए जाने योग्य।
- (ख) भयकर, बीमरु एवं लोमहर्षक कार्य।
- (ग) रंगमञ्च पर प्रदर्शन के अयोग्य।

सन्धि

नाटक में कई कथाशो का निबन्धन रहा करता है। उन प्रत्येक कथाशो का प्रयोजन भी भिन्न-भिन्न ही हुआ करता है। एक ही प्रयोजन को लक्ष्य में रखकर जहाँ भिन्न-भिन्न कथाओं परस्पर अन्वित कर दिये जाते हैं वहाँ पर उन भिन्न-भिन्न कथाशो का अन्तर्गत प्रयोजन से सम्बन्धित होता ही सन्धि है। नाट्यदर्पणकार के अनुसार नाटक के कथाभाग के अन्त, परस्पर अपने रूप से और अङ्गों के साथ मिलने हैं इसलिये 'सन्धि' कहलाते हैं। नाटक में वर्णनीय कथाभाग को प्रारम्भ आदि अवस्थाओं के भेद से पाँच भागों में विभाजित किया जाता है। उनमें से प्रत्येक भाग बारह-तेरह आदि

१ दूराध्वान पुणेध, राज्यदेशादि विषय ।

रतं मृत्यु समीक्षादि, वर्ण्य विष्कम्भकादिभिः ॥ (नाट्यदर्पण, पृ० ३३)

२ मुष्पत्य स्वतन्त्रस्य महावाक्यार्थस्याना भावा. परस्परं स्वस्वपेन चाङ्गं सन्धीयन्त इति सन्ध्यः, (नाट्यदर्पण, पृ० ४८)

अङ्गों की संख्या में विभक्त किया जाना है। इन्हें ही पाच सन्धि धीरे धीरे वारह-तेरह सध्यङ्ग कहते हैं।

‘सन्धि’ का अर्थ है—सन्धान करना। नाटक के किसी भी कथानक का उचित रूप से निर्वाह करने के लिए उसको भागों में विभक्त कर देना चाहिए। इससे कथानक का सन्धान उचित रूप में हो जाता है। इस प्रकार हम देखते हैं कि सन्धियों का मुख्य उद्देश्य है कथानक का उचित रूप में सन्धान करना। इसके अतिरिक्त सन्धि के कई अङ्ग भी हैं। नाटक में उनका भी नियोजन अत्यन्त उपादेय है। नाटक की रचना करते समय यदि नाटककार सन्धि के अङ्गों पर ध्यान देता है तो उसके लिए दृष्ट अर्थ का समावेश करना सुगम हो जाता है। वह नाटक में सरलनापूर्वक एवं सुगमता के साथ अभीष्ट अर्थों का समावेश कर सकता है। नाटक में बहुत-सी बातें ऐसी हैं जिनका रसमन्त्र पर प्रदर्शन उचित नहीं माना गया है। ‘सन्धि’ के अङ्गों का ध्यान रखने से उन निषिद्ध वक्ताओं का परित्याग भी सफलतापूर्वक किया जा सकता है। जिस बात को प्रकट करना नाटककार को अभीष्ट है, उसे प्रकट करने के लिए भी नाटककार को सध्यङ्गों का ध्यान रखना चाहिए। यदि नाटककार सध्यङ्गों का ध्यान नहीं रखता है तो बहुत सम्भव है कि वह किसी प्रकट करने योग्य अर्थ को भूल जाय। अतएव सन्धि के अङ्गों का ध्यान रखना आवश्यक है। इन अङ्गों से एक लाभ यह भी है कि इनमें दर्शकमण में नाटक के प्रति विराग नहीं उत्पन्न हो पाता है क्योंकि इनसे रचना अत्यन्त सुगठित हो जाती है। नाटक में चमत्कार लाने के लिए भी इन सध्यङ्गों की सहायता लेनी पड़ती है। इनका ध्यान रखने से वृत्तान्त क्षीण नहीं हो पाता है। सम्भवतः इन्हीं सध्यों को ध्यान में रखते हुए भरतमुनि ने नाट्यशास्त्र में कहा है—‘जिस प्रकार अङ्गहीन मनुष्य युद्ध के अयोग्य होता है, उसी प्रकार अङ्गहीन काव्य भी प्रयोग के लिए अनुपयुक्त रहता है’।^१

किन्तु समस्त नाटका में इन सध्यङ्गों का क्रमशः प्रयोग ही हो, यह आवश्यक नहीं है और न यही आवश्यक है कि इन समस्त सधियों और सध्यङ्गों का प्रयोग ही किया जाय। यदि इन सधियों से एवं इनके अङ्गों से कथानक का निर्वाह ठीक रूप में हो जाता है तब तो इनका प्रयोग करना

चाहिए अन्यथा नहीं। वस्तुतः मुख्य बात तो यह है कि यदि नाटककार अपनी नाटक-रचना पर ध्यान दे तो सन्धि एवं सध्यङ्ग उस नाटक में स्वयं ही आ जायेंगे। परन्तु यदि कोई नाटककार सन्धि एवं सध्यङ्ग के फेर में पढ़कर नाटक-निर्माण में सलग्न रहेगा तब तो उसका नाटक 'नाटक' न होकर सन्धि एवं सध्यङ्ग की उदाहरणमाला बन जायेगा। इसलिए यदि सधियों से कथानक में व्याघात उपस्थित हो तो इन सन्धियों का यथास्थान परि त्याग भी कर देना चाहिए।

मुख, प्रतिमुख, गर्भ, अवमर्श और निर्वहण ये पाँच सन्धियाँ हैं। ये पाँचो सन्धियाँ प्रारम्भ में आदि अवस्थाओं से अनुगत रहती हैं। नाटक, प्रकरण, नाटिका और प्रकरणी में समस्त सन्धियों का होना आवश्यक है क्योंकि उपर्युक्त रूपकों में पाँचों अवस्थाओं का निबन्धन रहा करता है। 'समवहार' आदि में यदि समस्त सन्धियाँ न हों तो कोई दोष नहीं है क्योंकि इनमें समस्त अवस्थाओं का वर्णन नहीं रहा करता। इन रूपकों में आरम्भ और यत्न का प्रदर्शन कर सफलता की आशा का प्रदर्शन किया जाता है। तदनन्तर फल-प्राप्ति का भी वर्णन किया जाता है। कुछ अन्य रूपकों में तो दो ही सन्धियों का सन्निवेश पाया जाता है क्योंकि उनमें आरम्भ के बाद ही फल-प्राप्ति का प्रदर्शन किया जाता है। कहने का सारांश है कि जिन रूपकों में जितनी अवस्थाओं का प्रदर्शन होगा, उतनी ही सन्धियों का भी नियोजन किया जायगा। इन पाँचो सन्धियों में मुख और निर्वहण सन्धियों की ही प्रमुखता है क्योंकि प्रतिमुख, गर्भ और अवमर्श सन्धियों का यथावसर परि त्याग भी किया जा सकता है। यदि रूपक में किसी एक सन्धि का परि त्याग करने की आवश्यकता आ पड़े तो गर्भसन्धि का परि त्याग करना चाहिए। कहने का तात्पर्य यह है कि तब आरम्भ और यत्न का प्रदर्शन कर सफलता की आशा का निबन्धन करना चाहिए। तदनन्तर फल-प्राप्ति को भी प्रदर्शित करना चाहिए। यदि दो सन्धियों को छोड़ना हो तो गर्भ और विमर्श को छोड़ देना चाहिए। यदि तीन सन्धियों का परि त्याग करना पड़े तो मुख, गर्भ और विमर्श सन्धि को छोड़ देना चाहिए 'आरम्भ' के बाद फल-प्राप्ति का ही प्रदर्शन करना चाहिए। इस प्रकार हम देखते हैं कि मुख और निर्वहण इन दो सन्धियों के अतिरिक्त हम समस्त सन्धियों का परि त्याग कर सकते हैं। जब तब हम नाटक में आरम्भावस्था का वर्णन नहीं करेंगे, नाटक प्रारम्भ ही नहीं हो सकता। इसी प्रकार यदि फल-प्राप्ति का प्रदर्शन नहीं किया जायेगा तो नाटक अधूरा ही रहेगा। आरम्भ एवं फलागम इन

दो अवस्थाओं के वर्णन करने का तात्पर्य है कि मुख और निर्वहण सन्धियों का समावेश स्वयं ही हो जायगा ।

सन्धि के स्वरूप के विषय में धनञ्जय आदि विद्वानों से नाट्यदर्पणकार का भिन्न मत है । धनञ्जय के अनुसार सन्धियों में प्रारम्भ आदि अवस्थाओं एवं वीज आदि अर्धप्रकृतियों का सन्निवेश पाया जाता है^१ । परन्तु नाट्यदर्पणकार के अनुसार पञ्चसन्धियों के लिए पञ्च अवस्थाओं का उपनिबन्धन आवश्यक है, पञ्च उपायो (अर्धप्रकृतियों) का नहीं । इन्हें पञ्च अर्धप्रकृतियों का सन्निवेश क्यों नहीं अभिप्रेत है ? इसका उत्तर इन्होंने स्वयं नहीं दिया है । इसके अभिप्रेत न होने का एक ही कारण हो सकता है कि यदि अर्धप्रकृतियों का भी सन्निवेश आवश्यक माना जाय तब इसका तात्पर्य यह होता है कि गम और अवगम सन्धियों में पताका और प्रकरी अर्धप्रकृतियों का भी समावेश अवश्य होगा । परन्तु नाट्यदर्पणकार पताका और प्रकरी अर्धप्रकृतियों का समावेश ही रूपक में आवश्यक नहीं मानते । यह तर्कसंगत भी है क्योंकि इन दोनों के बिना भी रूपक की रचना हो सकती है । इनकी आवश्यकता उसी दशा में है जब मुख्य नायक को सहायता की अपेक्षा हो । जिस नायक को इस प्रकार के सहायक की अपेक्षा नहीं होती, उसके चरित्र को लेकर लिखे गए नाटक की रचना इसके बिना भी की जा सकती है । इस प्रकार नाट्यदर्पणकार के अनुसार पताका और प्रकरी का प्रयोग नाटककार की इच्छा पर ही अवलम्बित है । जब इन दो अर्धप्रकृतियों का रूपक में प्रयोग ही नहीं आवश्यक है, तब इन्हें सन्धि के लिए आवश्यक माना ही कैसे जा सकता है ? इस प्रकार यही कारण हो सकता है जिससे नाट्यदर्पणकार ने सन्धि में अर्धप्रकृतियों का सन्निवेश आवश्यक नहीं माना है । इनके अनुसार वीज और बिन्दु इन्हीं दो अर्धप्रकृतियों का सन्निवेश रूपक में आवश्यक है, अन्य पताका एवं प्रकरी आदि अर्धप्रकृतियों का सन्निवेश किसी नाटक में सम्भव है, नाटक मात्र में नहीं । इस प्रकार हम देखते हैं कि पताका और प्रकरी की स्थिति को आवश्यक न मानने से ही सन्धि में अर्धप्रकृतियों का सन्निवेश आवश्यक नहीं है ।

नाटक की प्रथम सन्धि 'मुरससन्धि' है । इस सन्धि में रूपक के वीज की सूचना दी जाती है । रस एवं भाव आदि से रमणीय मुखसन्धि

१ अर्धप्रकृतय पञ्च पञ्चावस्था समन्विता ।

यथासह्येन जायन्ते मुखाद्या पञ्चसन्धय ॥ (दशरूपक, प्रथम प्रकाश)

प्रारम्भावस्था में होने के कारण मुख के समान है^१ । 'रत्नावली' नाटिका में 'मुखसन्धि' आरम्भ से लेकर दूसरे अङ्क के उस स्थान तक है जहाँ कुमारी रत्नावली राजा का चित्र अंकित करने का निश्चय करती है । इस सन्धि के निम्न बारह भेद हैं—

उपशेष, परिकर, परिन्यास, समाहित, उद्भेद, करण, विलोभन, भेदन, प्रापण, युक्ति, विधान और परिभावना^२ । इनमें प्रथम तीन अङ्गों का सन्धि के आरम्भ में क्रमशः निबन्धन करना चाहिए, क्योंकि उपशेष किए बिना अर्थ का विस्तार नहीं किया जा सकता है एवं विस्तार किए बिना निश्चय भी नहीं किया जा सकता है । 'समाहित' अङ्ग का निबन्धन मुखसन्धि के मध्य में एवं 'उद्भेद' और 'करण' को अन्त में निबद्ध करना चाहिए ।

उपशेष, परिकर, परिन्यास, समाहित, उद्भेद एवं युक्ति इन छः अङ्गों का मुखसन्धि में निबन्धन अवश्य करना चाहिए । विलोभनादि अन्य अङ्ग तो सभी सन्धियों में हो सकते हैं क्योंकि रचनानुसार उनका कार्य अन्य सन्धियों में भी हो सकता है । 'भेद' नामक आठवें अङ्ग को समस्त सन्धियों में, अङ्क के अन्त में, प्रवेशक तथा विष्काभक के अन्त में अवश्य प्रयुक्त करना चाहिए क्योंकि यह पात्र-परिवर्तन रूप होता है ।

यदि वास्तव में विचार किया जाय तो यह स्पष्ट प्रतीत होता है कि ये उपर्युक्त अङ्ग आचार्यों की सूक्ष्म भाग्योपभाग करने की रुचि के सूचक मात्र ही हैं । इन समस्त अङ्गों का निबन्धन किसी भी नाटक में सम्मत् रूप से नहीं किया जा सकता है । इसीलिए प्रारम्भ के ही छः अङ्गों का निबन्धन आवश्यक बताया गया है । अब हम उपर्युक्त संध्यङ्गों का सक्षिप्त विवेचन करेंगे ।

आगं चलत्तर विस्तृत होने वाले कषायस्तु का मूत्रभूत भाग, जो धान्य आदि बीज के समान होता है, बीज कहलाता है । ऐसे बीज के आवाप-मात्र

१. मुखं प्रधानवृत्तात्, योजोत्पत्ति रमाशयः । (नाट्यदर्पण, पृ० ४८)

२. उपशेषः परिकरः परिन्यासः समाहितः ।

उद्भेदः करणं चैतान्यत्रैवात्र विलोभनम् ॥

भेदनं प्रापणं युक्तिः विधानं परिभावना ।

मर्वमन्धिष्वमुनि स्युः, दादयाङ्गं मुखं ध्रुवम् ॥

(नाट्यदर्पण, पृ० ५२)

को उपक्षेप कहते हैं^१। कहने का तात्पर्य यह है कि बीज के समान सूक्ष्म प्रस्तुत इतिवृत्त की सूचना का संक्षेप में निर्देश कर देना 'उपक्षेप' है। यथा 'रत्नावली' नाटिका में नेपथ्य की यह उक्ति कि अनुकूल होने पर देव ईप्सित वस्तु को दूसरे द्वीप से, जलनिधि के मध्य से अथवा दिशाओं के अन्त से वही से भी लाकर शीघ्र मिला देता है^२। उपर्युक्त नाटिका में रत्नावली की प्राप्ति ही कार्यरूप है। इस कार्य के बीज की सूचना योगन्धरायण के द्वारा नेपथ्य से दी गई है। इस प्रकार यहाँ 'रत्नावली' प्राप्तिरूप कार्य के बीज का न्याय होने से 'उपक्षेप' है।

उपक्षिप्त अर्थ को विशेष वचन के द्वारा थोड़ा-सा फँसा देना परिफर है^३। इस अङ्ग में प्रस्तुत सूक्ष्म इतिवृत्त के विषय को विस्तृत कर दिया जाता है। यथा 'वेणीसंहार' के प्रथम अङ्क में भीमसेन की निम्न उक्ति कि कौरवों के साथ मेरी शत्रुता शैशवकाल से ही वृद्धि को प्राप्त कर रही है, उसमें न तो आर्य, न क्षत्रिय और न तुम दोनों कारण हो। जरासन्ध के उरस्थल की भाँति इस सन्धि को क्रोध के साथ यह भीम तोड़ता है^४। यहाँ 'वेणीसंहार' में भीमसेन पूर्वोत्पन्न युद्ध वृत्तान्त रूप काठगार्य को सन्धिविघटन से विस्तृत करता है। वह अपने बीज को प्रकाशित करते हुए उसे दृढ़ करता है।

बीज का वपन कर देने से तथा उसके पल्लवित होने से जैसे कृपक की फल-लाभ की पूर्ण आशा रहती है, वैसे ही नाटक के पात्र को भी बीज का आवरण करने से फल के प्रति आशा रहती है। इसी आशा का निबन्धन परिन्यास में किया जाता है^५। इसमें विस्तारित अर्थ का विशेष रूप से निश्चय रहता है। यथा 'वेणीसंहार' में भीम की यह उक्ति कि हे देवि ! यह भीम अपने चञ्चल भुजाओं को घुमाते हुए भीषण गदा के अभिघात से सुयोधन के उर युगली को चूर्ण करता हुआ तथा उससे निकाले गए गाढ़े रक्त से हाथों को रक्तमय करता हुआ तुम्हारे केश को सँवारेगा^६। उपर्युक्त उक्ति 'परिन्यास' का उदाहरण है क्योंकि भीमसेन के द्वारा सुयोधन का

१. नाट्यदर्पण, पृ० ५३

२. रत्नावली, प्रथम अङ्क, ६

३. नाट्यदर्पण, पृ० ५३

४. वेणीसंहार, प्रथम अङ्क, १०

५. नाट्यदर्पण, पृ० ५४

६. वेणीसंहार, प्रथम अङ्क, २१

वध ही 'वेणीसंहार' नाटक का फल है और इस फल के प्रति भीमसेन की पूर्ण आशा है।

उपश्लिष्ट वीज का, और अधिक स्पष्ट रूप से प्रतिपादनार्थ विचित्र भाषण-शैली से, द्वारा कथन समाहित है^१। यथा 'वेणीसंहार' में निम्न, नेपथ्योक्ति—

'जिस प्रोध की ज्वाला को युधिष्ठिर ने प्रतर्जन की आगदूहा से यस्न के माथ मन्द किया था, कुल की मज्जाल से विस्मृत कर दिया था, वह घूत-रूपी अरणी में सम्भूत युधिष्ठिर की क्रोध-ज्योति श्रौपदी के केश और वस्त्र के लीचे जाने से कोरव-वन में जँबाई ले रही है'^२। यहाँ कवि को इतना ही पहूना अभिप्रेत था कि श्रौपदी के केश और वस्त्र के लीचे जाने से युधिष्ठिर क्रोधित हो गए हैं परन्तु इसी बात को उसने बड़े ही आलंकारिक ढंग से कहा है, धनएय यहाँ 'समाहित' है।

प्रस्तावना के अनन्तर उक्त वीज का थोड़ा-सा प्ररोह सद्भेद है^३ 'उद्भेद' शब्द में वीज कुछ अङ्कुरित हो जाता है। वह धीरे-धीरे प्रकट होने लगता है। जैसे वीज-वपन के बाद वीज में अंकुर का फूटना स्वाभाविक है, वैसे ही यहाँ भी प्रस्तावना के अनन्तर सामे गए वीज (मुख्यभूत अंश) का प्ररोह होने लगता है। यह स्वाभाविक ही है।

दशरूपककार घनञ्जय के अनुसार जहाँ छिपे हुए शूद्र अर्थ को प्रकट कर दिया जाता है, यहाँ 'उद्भेद' होता है।^४ वास्तव में यदि देखा जाय तो इन दोनों विद्वानों के मत में कोई भेद नहीं है, केवल कहने की शैली में ही अन्तर है। दोनों ही परिभाषाएँ एक ही अर्थ का अवगोचन कराती हैं।

प्रस्तुत किया की करण कहते हैं अर्थात् प्रसङ्ग के अनुसृज किया का प्रारम्भ 'करण' है^५। कुछ विद्वान् बाषाओं के धामन को 'करण' मानते हैं। परन्तु यह मत अधिक युक्तियुक्त नहीं है। नाट्यदर्पणकार की परिभाषा इस परिभाषा की अपेक्षा अधिक सर्कमंजत है क्योंकि प्रस्तुत किया का सम्पादन या तो हमारी बाषाओं का धामन करता है या अभीष्ट की प्राप्ति कराता

१. नाट्यदर्पण, पृ० १४

२. वेणीसंहार, प्रथम अङ्क, २४

३. नाट्यदर्पण, पृ० ५५

४. दशरूपक, प्रथम प्रकाश, १९

५. नाट्यदर्पण, पृ० ५६

है। यदि बाधाओं के शमन को ही 'वरण' माना जाय तब तो यह मत एकाङ्गी रहेगा। तब पुनः जिस त्रिया से अभीष्ट की प्राप्ति हो, उसके लिए हमें एक अतिरिक्त सध्यङ्ग की कल्पना करनी पड़ेगी जिससे गौरव होगा।

जहाँ एक पात्र किसी दूसरे पात्र की प्रशंसा करके उसमें किसी अभीष्ट कार्य के प्रति राग उत्पन्न करता है, वहाँ विलोभन होता है^१। यथा वेणी-सहार^२ में 'चञ्चद् भुजभ्रमित' इत्यादि श्लोक के अनन्तर द्रौपदी की निम्नोक्ति—

'स्वामिन्' आपके क्रुद्ध हो जाने पर वीन कार्य बठिन है? ईश्वर करे आपके इस विचार से आपका भ्रातृवर्ग सहमत हो जाय'। यहाँ द्रौपदी ने प्रथम पक्ति में तो भीमसेन की प्रशंसा की है और अन्त में युद्ध के प्रति उसके हृदय में राग का सञ्चार किया है।

'विलोभन' अङ्ग मुखसन्धि के अतिरिक्त अन्य सन्धियों में भी हो सकता है। इसीलिए इसका नाम परिग्यास के बाद न रत्नकर अन्य सन्धियों में भी होने वाले अङ्गों के साथ रखा गया है। दशरूपककार के अनुसार गुण का आख्यान 'विलोभन'^३ है। यदि सूक्ष्म रूप से विचार किया जाय तो नाट्य-दर्पणकार की परिभाषा धनञ्जय की परिभाषा की अपेक्षा अधिक महत्त्वपूर्ण एवं मनोवैज्ञानिक है। धनञ्जय ने केवल इतना ही कहा है कि गुणाख्यान 'विलोभन' है। 'गुणाख्यान' और 'स्तुति' पर्यायवाची शब्द है। जब हम किसी की स्तुति करते हैं तब इतना निश्चित रहता है कि हम उसे किसी अभीष्ट कार्य की ओर उकसाते हैं। इस प्रकार 'गुणाख्यान' व 'स्तुति' को विलोभन न मानकर गुणाख्यान व स्तुति के द्वारा राग प्राप्त कराना ही 'विलोभन' मानना चाहिए।

नाट्यदर्पणकार के अनुसार पात्रों का निर्गम भेदन है अर्थात् जहाँ पात्र रङ्गमञ्च से नेपथ्य की ओर चले जाते हैं वहाँ भेदन होता है^४। दशरूपककार के अनुसार पात्रों की वीज के प्रति प्रीत्याहित करना 'भेदन' है। अन्य विद्वानों के अनुसार वीज की फलोत्पत्ति का अवरोध करने वाले सहस्र शत्रुओं के फोड़ने वाले भेदरूप उगम ही 'भेदन' है। उपर्युक्त तीनों परिभाषाओं का यदि हम सूक्ष्म विश्लेषण करें तो यह स्पष्ट प्रतीत होता है कि तीसरी परिभाषा ही पूर्णतया स्पष्ट एवं मनोवैज्ञानिक है। पात्रों के निर्गम को तो 'भेदन' कहा ही नहीं जा सकता। 'भेदन' का यह अर्थ कभी हो ही

१ नाट्यदर्पण, पृ० ५६

२ दशरूपक, प्रथम प्रकाश, २७

३ नाट्यदर्पण, पृ० ५६

नहीं सकता। यदि 'पात्र का निर्गम' यह अर्थ मुखसन्धि में रखना ही है तो इसे 'निर्गम' की ही सज्ञा क्यों न प्रदान की जाय ? पात्र-निर्गम को 'निर्गम' ही कहा जाय, भेदन नहीं। इसे 'भेदन' कहना समस्त नहीं प्रतीत होता है। इसी प्रकार भेदन का अर्थ 'प्रोत्साहित करना' कभी नहीं हो सकता है। पात्रों को किसी कार्य के प्रति प्रोत्साहित करने को 'प्रोत्साहन' कहना संगत प्रतीत होता है, 'भेदन' कहना नहीं। 'भेदन' का वास्तविक अर्थ 'भेद करना' ही होता है। 'भेदन' से हम 'विश्लेषण' यह अर्थ अत्यन्त सुगमता से निकाल सकते हैं। विरोधी (बीजफलोत्पत्ति-निरोधक) का विश्लेषण किया जाना अत्यन्त स्वाभाविक है। लोक में भी हम प्रत्यक्ष देखते हैं कि विरोधी का ही विश्लेषण किया जाता है। अतः तीसरी परिभाषा में जो यह कहा गया है कि विरोधी का विश्लेषण 'भेदन' है यह तो उचित ही है क्योंकि अधिकतर विश्लेषण विरोधी का ही होता है। परन्तु इसी परिभाषा में यदि 'अविरोधी' शब्द भी जोड़ दिया जाय तो अत्युत्तम होया क्योंकि लोक में भी अविरोधी लोगों का भी विश्लेषण यदा-कदा किया जाता है। अब हम 'भेदन' की निम्न व्याख्या कर सकते हैं—

विरोधी (बीजफलोत्पत्ति निरोधक) अथवा अविरोधी (बीज फलोत्पत्ति सहायक) का विश्लेषण ही 'भेदन' नामक मुखाङ्ग है।

सम्पन् अन्वेषण से सुख व सुख के हेतु का प्राप्त होना प्रापण है^१। यथा 'वेणीसंहार' में भीम की इस उक्ति के बहने पर कि क्या मैं सुयोधन की अपात्रों को गदा से घूर्ण नहीं करूँगा ? , द्रौपदी की निम्नोक्ति—

'स्वामिन्' इस शब्द को बार-बार दुहराइये प्रापण का अच्छा उदाहरण है। सुयोधन ने द्रौपदी की आज्ञा को छूटन का प्रयत्न किया था, अतएव द्रौपदी चाहती है कि भीम क्रोधित होकर सुयोधन को हत्या करें। उपर्युक्त स्थल में भीम के क्रुद्ध होने पर द्रौपदी को सुख होता है। अतएव वहाँ 'प्रापण' है।

कर्णव्य-सम्यग्धी विचार अथवा दोष गुण के विवेचन को 'युक्ति' कहते हैं^२। यथा उदात्तराघव में लक्ष्मण की निम्न उक्ति—

'लोभ से आश्रय भरत ने ऐसा किया अथवा मेरी माता ने ही स्त्री स्वभाव के कारण ऐसा तुच्छ कार्य किया।' पुनः लक्ष्मण सोचते हैं 'मैंने भी दोनों बातें मिथ्या सोची हैं क्योंकि भरत श्रीरामचन्द्रजी के अनुज हैं, अतः

१ नाट्यदर्पण, पृ० ७७

२ नाट्यदर्पण, पृ० ७८

श्रेष्ठ हैं। वे ऐसी बात नहीं कर सकते। माता कैकेयी भी पिता दशरथ की परनी हैं। उनके विषय में भी कुछ सोचना अनुचित है। अतः मैं समझता हूँ कि यह सब विधाता ने ही किया है।^१ उपर्युक्त पक्तियों में भरत एव कैकेय के दोष-गुण का विवेचन होने से 'युक्ति' मुखाङ्ग है।

एक पात्र में अथवा विभिन्न पात्रों में सुख दुःख का समस्त रूप से अथवा व्यस्त रूप से पाया जाना विधान है।^२ यथा 'मालतीमाधव' में मालिनी को देखने के बाद एव ही पात्र माधव में एक साथ ही सुख और दुःख का समस्त रूप से सन्निवेश पाया जाता है। अकेले दुःख की भी प्राप्ति 'विधान' है। इसका अच्छा उदाहरण रामचन्द्र विरचित 'निर्भयभीम व्यायोग' से दिया जा सकता है। 'अन्यायी और दुष्ट शत्रु प्रसन्न हो रहे हैं, मदमत्त हो रहे हैं। हम व्याप-परायण और सन्त दुःखी हो रहे हैं'।^३ उपर्युक्त पक्तियों से ज्ञात होता है कि भीम अत्यन्त व्यथित हैं। उनके दुःखी होने से यहाँ 'विधान' अङ्ग की प्राप्ति है।

मुखसन्धि के 'प्रापण' नामक अङ्ग की चर्चा पहले की जा चुकी है। मुख-सम्प्राप्ति को ही 'प्रापण' कहते हैं। पुनश्च सुखप्राप्ति को 'विधान' बतलाया गया है। परन्तु यदि सूक्ष्म रूप से विचार किया जाय तो इन दोनों अङ्गों में पर्याप्त भेद स्पष्ट रूप से परिलक्षित होता है। 'प्रापण' में सुख और सुख के कारण का अन्वेषण किया जाता है। इसके विपरीत 'विधान' अन्वेषण रूप नहीं अपितु सन्निहित सुखस्वरूप तथा एकपात्रगत सुखात्मक होता है। यही 'प्रापण' तथा 'विधान' इन दोनों अङ्गों का भेद है।

अत्यन्त जिज्ञासा उदित होने पर यह क्या है? इस प्रकार का कौतुक सम्बन्ध स्थापित होना विस्मय है। इसी विस्मय को परिभावना कहते हैं।^४ यथा 'नागानन्द' की निम्न पक्ति में—

'यदि यह स्वर्ग में रहनेवाली स्त्री है तो इन्द्र के सहस्र नेत्र कृतार्थ हो गये। यदि यह नाग स्त्री है तो इस मुखचन्द्र के रहते रसातल चन्द्रमा से धूम्य नहीं है। यदि यह विद्याधर है तो हमारी जाति सकल अन्य जातियों पर विजय प्राप्त करने वाली है। यदि यह सिद्धवंश में उत्पन्न है तो यह वंश त्रिभुवन में प्रसिद्ध हो जायगा'।^५ उपर्युक्त पक्तियों में नागानन्द मलयवती को देखकर कौतुक से भर उठता है, अतएव यहाँ परिभावना है।

१. नाट्यदर्पण, पृ० ५९

२. निर्भयभीम व्यायोग, ५

३. नाट्यदर्पण, पृ० ६०

४. नागानन्द, प्रथम अङ्क, १६

प्रतिमुखसन्धि

मुखसन्धि में बीज अल्प रूप से ही प्रकाशित रहता है। परन्तु प्रतिमुख-सन्धि में प्रधानोपाय के उद्घाटन से बीज का प्रबल रूप में प्रकाशन होता है। मुखसन्धि में बीज-वपन होता है, प्रतिमुख सन्धि में वही फूटने लगता है। परन्तु इस सन्धि में भी बीज कुछ अस्पष्ट दशा में ही रहता है। इस सन्धि में 'प्रयत्न' नामक अवस्था पायी जाती है, अतएव फल-प्राप्ति के लिए अत्यन्त सीधता से उद्योग होता है। मुखसन्धि में दिए हुए प्रधान फल का इस सन्धि में विशिष्ट विवास होता है। इस प्रतिमुखसन्धि के देखे अङ्ग हैं—विलास, धूनन, रोध, सान्त्वन, वर्णसंहार, नर्म, नर्ममृति, ताप, पुष्प, प्रगमन, वय, उपन्यास और उपसर्पण।^१ इनमें से प्रारम्भ के आठ अङ्गों की कथावस्तु की उपयोगिता के अनुसार प्रयुक्त भी किया जा सकता है और नहीं भी किया जा सकता है। किन्तु अन्तिम पाँच सन्ध्यङ्गों का निवन्धन आवश्यक है। अब हम प्रतिमुख सन्धि के प्रत्येक अङ्गों की सक्षिप्त विवेचना करेंगे।

प्रतिमुखसन्धि का प्रथम अङ्ग विलास है। अतएव प्रतिमुखसन्धि के आरम्भ में ही इस अङ्ग का निवन्धन करना चाहिए। किन्तु सन्धि तथा सन्ध्यङ्गों की रचना रम-प्रयोग के अनुसार ही करनी चाहिए। नाटक-सम्बन्धी नियमों का बँडोरता के साथ पालन नहीं करना चाहिए। इस बात का सदैव ध्यान रखना चाहिए कि मुखसन्धि में जिस रस का उपशेष किया गया है, उसी का पोषण प्रतिमुख सन्धि में ही रहा है अथवा नहीं।

नायक और नायिका की परस्पर रति-सम्बन्धी अभिलाषा को विलास कहते हैं। इसका सुन्दर उदाहरण हमें 'अभिज्ञानशाकुन्तल' के द्वितीय अङ्क में मिलता है, जहाँ शाकुन्तला के प्रति दुष्यन्त रति करने की इच्छा करता है। वह कहता है कि प्रिया शाकुन्तला का मिलना आसान नहीं है किन्तु उसके भावों को देखकर मेरा मन आश्वस्त हुआ है। यदि वाम सफल भी नहीं होता तब भी नायक-नायिका की परस्पर प्रार्थना उन दोनों को आनन्दित करती रहती है।^२ 'वाम प्रिया न सुलभा' इस पंक्ति से इतना पता चलता है कि दुष्यन्त

१. विलासो धूनन रोधः सान्त्वन वर्णसंहतिः ।

नर्मनर्ममृतिस्ताप स्युरेतानि यथार्थम् ॥

पुष्प प्रगमन वय उपन्यासोपसर्पणम् ।

पञ्चावस्थमङ्गानि प्रतिमुखे त्रयोदश ॥ (नाट्यदर्पण, पृ० ६०, ६१)

२. अभिज्ञानशाकुन्तल, द्वितीय अङ्क, १

अब रति के लिए उत्कण्ठित हो रहा है, अतएव यहाँ 'विलास' प्रतिमुखाङ्ग है ।

यद्यपि नाट्यदर्पणकार ने विलास' अङ्ग का लक्षण 'नृस्त्रियोरोहा' किया है तथापि रति-सम्बन्धी अभिलाषा ही इसका अभिप्राय नहीं है अपितु प्रकृत रस के अनुकूल नायक-नायिका की अभिलाषा 'विलास' है, यह अभिप्राय है ।

जहाँ एक पात्र किसी दूसरे पात्र के शान्ति-वचनो का थोड़ा-सा अनादर कर दे, वहाँ धूनन प्रतिमुखाङ्ग होता है । नाट्यशास्त्र एव दशरूपक में 'धूनन' के स्थान पर 'विधूत' माना गया है । अरति को 'विधूत' कहते हैं । इसमें अनुनय का तिरस्कार किया जाता है । साहित्यदर्पणकार ने भी 'विधूत' की यही परिभाषा दी है । नाट्यदर्पणकार के अनुसार अनुनय को स्वीकार न कर थोड़ा अनादर करना 'धूनन' है । इस प्रकार 'धूनन' एव 'विधूत' में कुछ भी अन्तर नहीं है, केवल शब्द मात्र का ही भेद है । पुनश्च नाट्यदर्पणकार ने 'धूनन' का जो उदाहरण दिया है, वही उदाहरण 'विधूत' का भी हो सकता है । अतएव इनमें परस्पर भेद नहीं है ।

इष्ट के रोध से जो दुःख होता है, उसे रोध कहते हैं ।^१ कभी कभी ऐसा अवसर आ जाता है कि पात्र को अभीष्ट की प्राप्ति में अनेक कठिनाइयों का सामना करना पड़ता है । उसके अभीष्ट वस्तु की प्राप्ति में रुकावट पड़ जाती है, जिससे वह दुःखी हो जाता है । इसी को 'रोध' कहते हैं । नाट्यशास्त्र में 'रोध' के स्थान पर 'निरोध' है परन्तु परिभाषा में कुछ भी अन्तर नहीं है । इसलिए 'रोध' एव 'निरोध' तत्त्वतः एक ही हैं ।

साहित्यदर्पण में 'निरोध' व 'रोध' के स्थान पर 'विरोध' शब्द का प्रयोग किया गया है । दुःख की प्राप्ति 'विरोध' है ।^२ इष्ट के रोध से अप्सन की प्राप्ति होती है अतएव 'विरोध' भी 'निरोध' ही है ।

क्रुद्ध को अनुकूल करना सान्त्वन है ।^३ इसी को 'पर्युपासन' की संज्ञा भी अभिहित किया जाता है । भरत नाट्यशास्त्र में 'सान्त्वन' के स्थान पर 'पर्युपासन' शब्द का ही प्रयोग किया है । 'रत्नावली' के द्वितीय अङ्क में 'सान्त्वन' का अच्छा उदाहरण है, जहाँ राजा वाभवदत्ता के कुपित होने पर उससे कहता है कि दवि । प्रसन्न हो । तुम्हें कोप नहीं करना चाहिए । मेरा क्रुद्ध भी दोष नहीं है । तुम्हें मिथ्या आशङ्का हुई है । इस समय क्या कहना चाहिए मैं यह

१. नाट्यदर्पण, पृ० ६२

२. साहित्यदर्पण, पृ ३२१

३. नाट्यदर्पण, पृ ६३

भी नहीं जान पा रहा हूँ ।^१ यहाँ राजा वासवदत्ता को प्रसन्न करने के लिए अनुनय कर रहा है, अतएव यहाँ सान्त्वन है ।

पृथक् स्थित पात्रों को कार्य के लिए एकत्रित करना वर्णसंहति है ।^२ यथा 'रत्नावली' के द्वितीय अङ्क में राजा की 'ववासी ववासी' इस उक्ति से लेकर 'स्वेदच्छद्मामृतद्रवम्' तक 'वर्णसंहार' है क्योंकि इसी स्थल पर राजा, सागरिका एवं विद्रूपक आदि पात्र एकत्र होते हैं दशरूपककार के अनुसार जहाँ चारों वर्ण (ब्राह्मण आदि) एकत्र हो वहाँ 'वर्णसंहार' होता है ।^३ भरतमुनि का भी यही मत है ।^४ इसका उदाहरण दशरूपक के टीकाकार धनिकने 'वीरचरित' के तृतीय अङ्क से दिया है जहाँ ऋषि, क्षत्रिय एवं अमात्य आदि चारों वर्ण एकत्र होकर रामविजय की आशांसा वाले परशुराम के क्रोध को शांत करने की प्रार्थना करते हैं । 'यह ऋषियों की परिपद, यह वृद्ध युवाजित, अमात्यगण के साथ नृप, वृद्ध लोमपाद और यह अविरत यज्ञ करने वाले एवं पुराने ब्रह्मवादी जनक के प्रभु भी द्रोहरहित आप से याचना करते हैं' ।^५ इस प्रकार हम देखते हैं कि 'वर्णसंहार' के विषय में विद्वानों में मतभेद है । भरत एवं धनञ्जय के अनुसार जहाँ चारों वर्ण एकत्र हो, वहाँ 'वर्णसंहार' है । अभिनवगुप्त के अनुसार 'वर्ण-संहार' के 'वर्ण' शब्द से नाटक के पात्र परिलक्षित होते हैं । अतः पात्रों के सम्मिलन को 'वर्णसंहार' कहना चाहिए, न कि विभिन्न जाति के लोगों का समागम । नाट्यदर्पणकार इसी मत के अनुयायी हैं ।

वास्तव में यदि विचार किया जाय तो अभिनवगुप्त एवं नाट्यदर्पणकार का मत अधिक समीचीन है । जहाँ पर पात्रों का सम्मिलन होगा, वहाँ यह अधिक सम्भव है कि समस्त वर्गों के पात्रों का मिलन हो जाय । मान लीजिए किमी नाटक में चार-छः पात्रों का सम्मिलन होगा है तो यह बहुत कम सम्भव है कि समस्त पात्र एक ही वर्ग के वर्ग के ही । उन पात्रों में हो सकता है राजा (क्षत्रिय) हो, विद्रूपक (ब्राह्मण) हो, ऋषिगण हो, दास (शूद्र) हो । इस प्रकार चारों वर्गों का समागम तो पात्रों के सम्मिलन से स्वयं ही हो जायगा । अतएव 'वर्णसंहार' का अर्थ समझना चाहिए—पात्रों का सम्मिलन ।

१. रत्नावली, द्वितीय अङ्क, २०

२. नाट्यदर्पण, पृ० ६४

३. दशरूपक, प्रथम प्रकाश, ३३

४. नाट्यशास्त्र (Translation by Man Mohan Ghosh, P. 392)

५. वीरचरित, तृतीय अङ्क ५

कुछ विद्वान् वर्णित अर्थ के तिरस्कार को 'वर्णसंहृति' मानते हैं। परन्तु इस व्याख्या को मानने वाले विद्वान् स्वल्प ही हैं। 'वर्णसंहार' का यह अर्थ बाल की खाल निकाल कर किया गया है। यदि वर्णित अर्थों के तिरस्कार का वर्णन कहीं उपलब्ध भी हो तो उसे 'वर्णसंहार' कहना अधिक सगत होगा, 'वर्णसंहार' नहीं।

नर्म तथा नर्मद्युति प्रतिमुखाङ्गो का कामप्रधान रूपको में ही निबन्धन किया जाता है क्योंकि कामप्रधान रूपको में केशिकी वृत्ति की प्रधानता होने से ह्याम्य उचित होता है। क्रीडा के लिए प्रयुक्त हास्ययुक्त वाक्य को 'नर्म' कहते हैं।^१ इसमें परिहासयुक्त वाक्यों का प्रयोग अधिकता से किया जाता है। परिहास से उत्पन्न दोष को छिपाने के लिए फिर हँसना 'नर्मद्युति' है।

जहाँ पर पात्रों को अनिष्ट के दर्शन हो, वहाँ साप प्रतिमुखाङ्ग होता है।^२ कुछ विद्वानों ने इस प्रतिमुखाङ्ग के स्थान पर 'शमन' को माना है। 'शम' में अनुनय एव अरति का ग्रहण और निग्रहण होता है। रसका उदाहरण 'वेणीसहार' के उस स्थल से दिया जा सकता है जहाँ पर मखियाँ भानुमती से कहती हैं कि प्रिय सखि ! उस स्वप्न को बताओ जिससे हम लोग भी उसे धार्मिक कथाओं से एव दूर्वा इत्यादि मागलिक वस्तुओं के स्पर्श से शांत करने का प्रयत्न करें। उपर्युक्त पंक्तियों में अरति का निग्रह किया गया है।

स्वयं कहे गए या दूसरे के द्वारा कह गए वचन की अपेक्षा से विशेषता युक्त वचन कहना पुष्प है।^३ पूर्व वचन की अपेक्षा विशेषतायुक्त यह वाक्य पुष्प के समान होता है, अतएव 'पुष्प' कहा जाता है।

जहाँ पात्रों में परस्पर उत्तरोत्तर वचन पाए जायें, वहाँ प्रगमन होता है।^४ यथा 'वेणीसहार' में राजा व भानुमती की निम्न उक्ति-प्रत्युक्ति 'प्रगमन' का उदाहरण है—

'आर्यपुत्र ! मैं सन्देहयुक्त हो रही हूँ। अब मुझे आज्ञा प्रदान कर ही दें। देवि ! इस प्रकार की शङ्का से यदि आप विचलित हो रही हैं तो हम लोगों की समस्त दिशाओं तक व्याप्त अक्षीहिणी सेना से क्या ? अथवा द्रोणाचार्य से क्या ? मेरे सौ भाइयों की भुजारूपी कानन की छाया में आनन्द से विश्राम

१. नाट्यदर्पण, पृ० ६५

२. नाट्यदर्पण, पृ० ६६

३. नाट्यदर्पण, पृ० ६८; दशरूपक, प्रथम प्रकाश. ३४

४. नाट्यदर्पण, पृ० ६९

करती हुई आप सिंह दुर्योधन की गृहिणी हैं। तुम्हें क्या शका ? 'आर्य्य-पुत्र'। तुम्हारे रहते हुए मुझे शङ्का की कोई आवश्यकता नहीं।

प्रत्यक्ष कर्कश वाक्य को यस्त्र कहते हैं।^१ निष्ठुर होने के कारण प्रत्यक्ष रूप से कर्कश वाणी को एवं पूर्व-प्रयुक्त वाक्य अथवा अन्य होने वाले अनुष्ठान के विनाशक वाक्य को 'वज्र' कहते हैं। क्योंकि ऐसा वाक्य वज्र के समान ही होता है। इसमें कोई पात्र किसी पात्र के सम्मुख ही वज्र के समान निष्ठुर वचनों का प्रयोग करता है। 'वेणीसंहार' का निम्न स्थल इसका अत्यन्त सुन्दर उदाहरण है —

'अवस्थामा—रे रे' राधागर्भभारभूत ! सूतापसद ॥ मेरे पिता ने पुत्रशोक अथवा भय के कारण किसी भी प्रकार से घृष्टद्युम्न के हाथ को न रोका, परन्तु भुजाओं के बल से फूले न समाए हुए तुम्हारे सिर पर आज यह मेरा बायाँ पैर रखा जा रहा है।^२

किसी भी अर्थ की सिद्धि के लिए की जाने वाली युक्ति को उपन्यास कहते हैं।^३ यथा 'कृत्याराधन' में रावण सीता से पुष्पक पर बैठने के लिए आग्रह करता है परन्तु सीता पुष्पक पर बैठना स्वीकार नहीं करती है। तदनन्तर रावण सीता को डरवाने की युक्ति सोचता है। यह कहता है— 'यदि तुम 'पुष्पक' पर नहीं बैठनी तो मैं चन्द्रकिरण के समान शक्तिवाले खड्ग से तुम्हारे सामने बटुओं के शिरःकमलों का उपहार आरम्भ कर दूँगा। यहाँ रावण ने सीता को पुष्पक पर बैठाने की युक्ति सोची है, अतएव यहाँ 'उपन्यास' है।

पूर्व-उपलब्ध और बीच में तिरोहित हो गए किन्तु पटनावश अभिलषित अर्थ के अन्वेषण को अनुसर्पण कहते हैं।^४ इसमें पहले विद्यमान पीछे छोड़ या दृष्ट नष्ट वस्तु की खोज की जाती है। यथा 'रत्नावली' में सागरिका के वचन को सुनकर बीज नष्ट हो गया था। किन्तु चित्र मिल जाने पर राजा का यह वचन कि मित्र ! वह कहाँ है ? उसे दिखाओ, दिखाओ—बीज का पुनः आगमन करा देता है।

१. वेणीसंहार, द्वि० अ०, १७

२. नाट्यदर्पण, पृ० ७०

३. वेणीसंहार, तृ० अ०, ४०

४. नाट्यदर्पण, पृ० ७१

५. नाट्यदर्पण, पृ० ७२

गर्भसन्धि

लाभालाभ की गवेषणा द्वारा जिसमें बीज का औ-मुख्य हो, वह 'गर्भ' सन्धि है। इस सन्धि में तृतीयावस्था प्राप्त्याशा का मिश्रण रहता है। प्रतिमुखसन्धि में किञ्चित् प्रकाशित हुए बीज का बार-बार आविर्भाव, निरोभाव तथा अन्वेषण होता रहता है किन्तु इस सन्धि में—प्राप्त्याशा से परिच्छिन्न होने के कारण—फल का ऐकान्तिक निश्चय नहीं हो पाता है। प्रप्त्याशा अवस्था में मफलता की सम्भावना के साथ ही साथ विफलता की भी आशङ्का बनी रहती है। इसीलिए 'गर्भ' सन्धि में फल-प्राप्ति की सम्भावना ही पायी जाती है। यही इस सन्धि की विशेषता है।

इस सन्धि में मुख्यरूप से प्राप्ति की आशा से निबद्ध बीज के उपाय का प्रकाशन एवं छल की अधिकता का वर्णन होता है। साथ ही साथ इसमें क्रोध एवं हर्ष आदि से होने वाले आवेग से भरे वचनों का भी प्रयोग अधिकता से किया जाता है। इसमें साम, दान, भेद, दण्ड, माया और इन्द्रजाल आदि भी प्रयुक्त होते हैं।

नाट्यदर्पणकार रामचन्द्र गुणचन्द्र ने भरत का ही अनुसरण करते हुए इस सन्धि के तैरह अङ्गों का उल्लेख किया है। ये अङ्ग निम्न हैं—संग्रह, रूप, अनुमान, प्रार्थना, उदाहरण, क्रम, उद्देग, विद्रव, आक्षेप, अधिवल, मार्ग, असत्याहरण और तोटक।^१

नाम, दान, भेद एवं दण्ड, इन्द्रजाल और माया आदि का वर्णन संग्रह कहलाता है।^२ यथा 'रघुविलास' के चतुर्थ अङ्क में 'संग्रह' का प्रयोग किया गया है। सीता के यह कहने पर कि लक्ष्मण के बाण ही यह प्रकट करेंगे कि कौन मायावर है और कौन स्यावर, रावण की सीता के प्रति निम्न उक्ति—

'हे सुदति ! प्रेमावनद्धहृदय लङ्केश्वर सब सहन कर सकता है किन्तु यह चन्द्रहाम व्यग्र वचन बोलने वालों को क्षमा नहीं कर सकता है।' उपर्युक्त पंक्ति में रावण सीता के प्रति 'दण्ड' का प्रयोग करता है, सीता को धमकाता है। अतएव यहाँ 'संग्रह' नामक गर्भाङ्ग है।

रूप के स्वरूप के विषय में विद्वानों में अत्यन्त मतभेद है। नाट्यदर्पणकार

के अनुसार नाना प्रकार के अर्थों का संशयात्मक ज्ञान 'रूप' है^१। दशरूपककार के अनुसार तर्क-वितर्कमय वाक्यों का प्रयोग 'रूप' है^२। कुछ विद्वान विचित्र अर्थ युक्त वाणी को 'रूप' मानते हैं। यदि इन तीनों परिभाषाओं का सूक्ष्मरूप से विवेचन किया जाय, तो हम इस निष्कर्ष पर पहुँचेंगे कि समस्त परिभाषाएँ यथास्थान तो उचित हो सकती हैं किन्तु नाट्यदर्पणकार की ही परिभाषा सबसे अधिक उचित प्रतीत होती है। जैसा कि गर्भसन्धि के इस अङ्ग का नाम 'रूप' है, इससे स्पष्टतया यही अर्थ ध्वनित होता है कि नाना प्रकार के अर्थों का संशयात्मक ज्ञान ही 'रूप' है। जैसे रूप में हमें नाना प्रकार के अर्थों का ज्ञान तो होता है परन्तु वह स्पष्ट नहीं रहता है, संशययुक्त ही रहता है। उसी प्रकार इस 'रूप' नामक संप्रत्यय में भी विभिन्न अर्थों का संशयात्मक ज्ञान रहता है, यह स्वीकार किया जा सकता है।

जहाँ किन्हीं हेतुओं के द्वारा निश्चय किया जाता है—किसी विलक्षण-से किसी बात का अनुमान किया जाता है—वहाँ अनुमान होता है। यथा 'स्वप्नवासवदत्तम्' के निम्न स्थल में—

'पुष्प पैरों से कुचल दिए गए हैं, तिलातल भी गर्म है। यहाँ कोई अवश्य भी जो हम लोगों को देखकर चली गई'। यहाँ पुष्पों के कुचले हुए होने से एव तिलातल के गर्म रहने से किसी के अवस्थित रहने का निश्चय किया गया है, अतएव यहाँ 'अनुमान' अङ्ग है।

साध्यफलोचित रति, हर्ष, उत्सव आदि से सम्बन्धित याचना को प्रार्थना कहते हैं।^३ इसका उदाहरण 'रत्नावली' के उस स्थल से दिया जा सकता है जहाँ राजा कहता है कि प्रियासमागम के उत्सव के निकट आ जाने पर भी मेरा चित्त इतना अधिक विह्वल क्यों हो रहा है।^४

लोकप्रसिद्ध सामान्य वस्तुओं की अपेक्षा किसी वस्तु का जो समुत्कर्ष है, वह उत्कर्ष का आहरण (करने वाला) होने से उदाहृति कहलाता है।^५ नाट्य-दर्पणकार ने इसके उदाहरण के लिए 'रत्नावली' के उस स्थल को प्रस्तुत किया है, जहाँ राजा कहता है कि यह बहुत आश्चर्य की बात है कि मन स्वभावतः

१. नाट्यदर्पण, पृ० ७३

२. दशरूपक, प्रथम प्रकाश, ३९

३. नाट्यदर्पण, पृ० ७४

४. उपनतप्रियसमागमोत्सवस्यापि मे किमिदमत्यर्थमुत्ताप्यति चेत. ।

५. नाट्यदर्पण, पृ० ७५

चञ्चल तथा अणु होने के कारण अभेद्य होता है, तब हमारे मन को कामदेव ने एक साथ अपने सभी वाणों से कैसे भेद दिया^१ ? नैयायिकों ने मन को अणु-परिमाण वाला बताया है। अणु अत्यन्त सूक्ष्म होता है। उसका हम दर्शन नहीं कर सकते, ऐसा लोकप्रसिद्ध है। जिसका प्रत्यक्षीकरण नहीं हो सकता है, उसका भेदन भी नहीं किया जा सकता है। यद्यपि मन अणुपरिमाण वाला है, अप्रत्यक्ष है; फिर भी कामदेव ने अपने समस्त वाणों से उसको विद्ध कर ही दिया। अन्य धनुर्धारियों की अपेक्षा कामदेव का उत्कर्ष वजित होने से यहाँ 'उदाहृति' नामक अङ्ग है।

पराभिप्राय अथवा अभिप्रेत अर्थ का प्रतिभा आदि के कारण निर्णय करना क्रम है^२। इसमें एक पात्र-प्रतिभा से युक्त होने के कारण—किसी दूसरे पात्र के अभिप्राय की अथवा अभिप्रेत को जान लेता है। सारांश यह है कि किसी के भाव का यथार्थ ज्ञान प्राप्त करना 'क्रम' है। यथा 'रत्नावली' में राजा की निम्नोक्ति—

'मेरी गुप्त प्रीति के लोनों ने जगमग लिया है, इसी से वह लज्जा के साथ अपना मुख सबसे छिपाती रहती है। दो आदमियों को बातचीत करते हुए देखकर वह यही समझती है कि उसी के विषय में ही बातें हो रही हैं। सखियों को अपनी ओर हँसती हुई देखकर वह अधिक लज्जित हो जाती है। इस समस्त बातों से ज्ञात होता है कि वह भीतर ही भीतर अत्यधिक शङ्कित रहा करती है^३।' उपर्युक्त पंक्तियों में बुद्धिमत्ता के कारण राजा ने अपनी प्रेमिका के भावों को यथावस्थित रूप में समझ लिया है। अनएव यहाँ 'क्रम' है।

दृश्यरूपककार आदि कुछ विद्वानों के अनुसार जहाँ इष्ट वस्तु की प्राप्ति का चिन्तन किया जाय तथा वह वस्तु प्राप्त हो जाय, वहाँ 'क्रम' होता है। परन्तु यह परिभाषा तर्कसंगत नहीं प्रतीत होती क्योंकि गर्भसन्धि में तो प्राप्त्याशा का निबन्धन रहता है। इसमें अभीष्ट वस्तु के प्राप्ति की सम्भावना ही रहती है, उसका ऐकान्तिक निश्चय नहीं हो पाना—वह वस्तु प्राप्त नहीं हो जाती। इसलिए इष्ट वस्तु की प्राप्ति 'क्रम' है—यह मत तर्क की कसौटी पर खरा नहीं उतरता।

१. रत्नावली, वृ० अं०, २

२. नाट्यदर्पण, पृ० ७६

३. रत्नावली, वृ० अं०, ४

चोर, राजा एवं शत्रु आदि से होने वाला भय उद्देग है। यथा वेणीसंहार की निम्न पंक्तियों में—'कथा यह कौरव राजकुमारों के महान वन के लिए भीषण भ्रंभावात के समान भीमसेन समीप आ गया है एवं महाराज अचैतन्यवस्था में हैं। ठीक है रथ को दूर ले जाता हूँ। सम्भवतः यह दुःशासन की तरह इनके साथ भी अनुचित व्यवहार न कर बैठे'—शत्रुजनित उद्देग का वर्णन है।

भय आदि प्रदान करने वाली वस्तु की सच्चा अर्थात् विघ्नप्रदता की सम्भावना विद्रव है^१। इसे 'विद्रव' इसलिए कहते हैं क्योंकि इसके द्वारा हृदय द्रवित हो जाता है। आ जाने वाला भय 'उद्देग' कहलाता है और मविष्य में आने वाले भय की सम्भावना को 'विद्रव' की संज्ञा से अभिहित किया जाता है। यही इन दोनों में भेद है। कुछ विद्वान 'सम्भ्रम' को गर्भसन्धि का चौदहवां अङ्क मानते हैं परन्तु यह भंगत नहीं है। 'उद्देग' एवं 'विद्रव' के अतिरिक्त इसका अलग अस्तित्व ही नहीं है। यदि भय को 'सम्भ्रम' माना जाय तो 'उद्देगो भीः' इस लक्षण वाले 'उद्देग' में ही इनका तिरोभाव हो जायगा। पुनश्च आदि शब्दा को 'सम्भ्रम' कहा जाय तो 'विद्रवः शङ्का' इस लक्षण से युक्त 'विद्रव' के अन्तर्गत इसका तिरोभाव हो जायगा। अतएव 'सम्भ्रम' को एक अलग संभ्यङ्ग मानना उचित नहीं है।

प्राप्ति की आशा से निबद्ध बीज (मुख्य कार्य) के उपाय का प्रकाशन अर्थात् प्रकट रूप में विभावन आक्षेप है^२। इस अङ्क में गर्भस्थित बीज स्पष्ट हो जाता है। यथा 'रत्नावली' में राजा की निम्न उक्ति आक्षेप का ही उदाहरण है—'हे आह्लादकराखिलाङ्गि ! आग्री, निःशङ्क होकर शीघ्रता से आलिङ्गन कर अनङ्गताप से पीड़ित मेरे भङ्गों को शान्त करो'^३। 'तुम मुझसे लिपट जाओ' इस अभिप्राय को अपनी प्रियतमा के प्रति व्यक्त कर दिया है।

परस्पर वञ्चना में प्रवृत्त दो व्यक्तियों की बुद्धि तथा उनके बलाधिक्य प्रयुक्त सम्मानकारी कार्य ही अधिवल कहे जाते हैं। इस अङ्क में छल का प्रयोग अधिकता से किया जाता है। कुछ विद्वानों के अनुसार 'विनीत व दीनवचन 'अधिवल' है। इसका उदाहरण रत्नावली की निम्न पंक्ति है—

१. वेणीसंहार, चतुर्थ अङ्क

२. नाट्यदर्पण, पृ० ७७

३. नाट्यदर्पण, पृ० ७८

४. रत्नावली, तृ० अ०

५. ना०

‘देवि ! इस प्रकार मेरे अपराध के प्रत्यक्ष देख लेने पर मैं तुमसे क्या मायना कर सकता हूँ । मैं लज्जित होकर अपने सिर से दोनों चरणों की अलक्तक ललाई को दूर कर रहा हूँ । लेकिन कोपोपजनित मुखचन्द्र की ललाई को तो अगो हटा सकता हूँ ।’ इन पंक्तियों में राजा अत्यन्त विनीत व दोन वचनों से प्रिया को प्रसन्न करने का प्रयत्न कर रहा है ।

कुछ विद्वानों के अनुसार उपासम्भुक्त वाक्य को ‘अधिवल’ कहते हैं । यथा वेणीसंहार के पञ्चम अङ्क में—

‘जिन राजाओं के द्वारा आपकी सभा में पाण्डवों की मृहिणी पाञ्चाली केन ग्रहण करके आकृष्ट की गई है, जिस कारण वे सब सुदृढ़ टिट्टियों के कुल की तरह अनायास ही क्रोधाग्नि में भस्म हो गए हैं । इसीलिए मैं आपको सुनाता हूँ, न तो बाहुबल की प्रशंसा से और न गर्व के कारण । पुत्र-पौत्रों के द्वारा किए गए भीषण तथा दुष्कर कार्य के साक्षी पिताजी ! आप ही तो हैं ।’ इन पंक्तियों में भीमसेन धृतराष्ट्र को उलाहना दे रहा है कि यह सब दुष्कर्म आप ही के कारण हुआ है, अतएव यहाँ ‘अधिवल’ है ।

यदि पाश्चात्तिक तत्त्व को सामान्यतः कहा जाय और उसे प्रकृत अर्थ के साथ सम्बद्ध कर दिया जाय तो उसे मार्ग की संज्ञा प्रदान करते हैं ।^१ यथा ‘रघुविलास’ के चतुर्थ अङ्क में रावण की निम्न उक्ति—

‘देवों के गर्व को नष्ट करने वाले रावण के प्रति सीता का विराग है और जनधारी राम के प्रति उसका राग है । प्रेम का मार्ग अत्यन्त विचित्र है । यह विचार-विमुख होता है और इसे सौन्दर्य, विक्रम, कला एवं विभव आदि की तनिक भी अपेक्षा नहीं रहती ।

रावण का उपर्युक्त कथन कि प्रेम का मार्ग अत्यन्त विचित्र है, सामान्य होने पर भी प्रकृत से सम्बद्ध है ।

छल की असत्याहरण कहते हैं । यथा ‘भालविकाग्निमित्र’ में राजा के प्रेम की परीक्षा लेने के लिए विदूषक ने केतकी के काँटों के चिल्लों को मूठमूठ सर्पदंश के रूप में प्रकाशित किया है ।

क्रोध एवं हर्ष आदि से होने वाले आवेग से भरे वचन तोटक कहलाते हैं ।^२ यह आवेग युक्त वचन हृदय का तोटन अर्थात् भेदन करता है । यथा ‘वेणीसंहार’ में क्रोध के आवेग से अश्वत्थामा की निम्न उक्ति—

१. रत्नावली, वृ० अ०, १५

२. नाट्यदर्पण, पृ० ७९

३. नाट्यदर्पण, पृ० ८१

‘वन्दित्वाचारणो के भङ्गलपाठ द्वारा बहुत परिश्रम से निद्रामञ्जु किए जाने पर भी आप आज निशाकाल में शयन करेंगे । आज मैं ससार को कृष्ण और पाण्डवों से रहित कर दूँगा । पराक्रमी राजाओं के सपना की वार्ता भी आज समाप्त हो जायगी । नृपरूपी वन के बोध से दबी हुई पृथ्वी का भार आज समाप्त हो जायगा ।’ अवस्थामा ने क्रोध के आवेग के कारण उपर्युक्त वचन कहा है, अतएव यही ‘तोटक’ है ।

अवमर्श सन्धि

जहाँ व्यसन, शाप, दैवी आपत्ति या क्रोध आदि से फल प्राप्ति में विघ्न उपस्थित हो जाता है, वहाँ अवमर्श सन्धि गायी जाती है । शाप के कारण विघ्न की प्राप्ति ‘अभिज्ञानशाकुन्तल’ में है जहाँ दुर्वासा शाकुन्तला को शाप देते हैं कि जिसके प्रेम में तुम डूबी हुई हो, वह तुम्हें उसी प्रकार भूल जायेगा जिस प्रकार पामल व्यक्ति अपने पहले किए हुए कामों को भूल जाता है ।

क्रोध में विघ्न की प्राप्ति ‘वेणीसहार’ में उस स्थल पर हुई है जहाँ भीम ने क्रोध के कारण प्रतिज्ञा कर ली है कि वे दुःशासन को अवश्य मार डालेंगे । इस विघ्न की व्यञ्जना युधिष्ठिर की निम्न उक्ति में है—

‘किसी तरह भीष्म रूपी समुद्र पार कर लिया गया । प्रोणाचार्य रूपी अग्नि भी बुझ गई है । कर्ण रूपी विषयुक्त साँप भी मर चुका है । शत्रु भी स्वर्ग सिधार गया । विजयलाम अत्यन्त सन्निकट है तो भी साहसप्रेमी भीम ने प्रतिज्ञा करके हम लोगों को नश्यापन्न कर दिया है ।’^१ इसी प्रकार दैवी आपत्ति आदि से भी विघ्न की उपस्थिति हो जाती है जिससे बीज फलोन्मुख नहीं हो पाता ।

विघ्न आ जाने पर भी प्रयत्न से विमुख नहीं होना चाहिए—सामाजिको को इस बात की शिक्षा देने के लिए इस सन्धि में विघ्नो के कारणों का प्रदर्शन अवश्य करना चाहिए । पुनश्च इस सन्धि में नियताति अवस्था का सन्निवेश होने से अभीष्ट फल के प्रति नायक भी सन्देह में पड़ जाता है, परन्तु फल प्राप्ति की ही सम्भावना अधिक रहती है ।

इस सन्धि के निम्नलिखित चारह अङ्ग हैं—

द्रव, प्रसङ्ग, सम्प्रेत, अपवाद, छादन, छुति, छेद, विरोध, सरम्भ, शक्ति, प्ररोचना, वादान और व्यवसाय ।^२

१ वेणीसहार, तु० अ०, ३४

२ वेणीसहार, पञ्च अङ्क, १

३ तात्पर्यदर्पण, पृ० ८१-८२

जहाँ पूज्य व्यक्तियों का तिरस्कार हो, वहाँ द्रव होता है^१। 'रत्नावली' में पति के समीप रहते नासवदत्ता का विदूषक और सागरिका को बांध लेना 'द्रव' का उदाहरण है। अथवा 'वेणीसंहार' में बलभद्र के प्रति युधिष्ठिर की निम्न उक्ति—

'न तुमने बान्धव प्रीति का विचार किया, न सत्रिय धर्म का पालन ही किया, अर्जुन के साथ तुम्हारे छोटे माई की जो मित्रता थी, उसका भी विचार न किया। दोनों शिष्यों में आपका समान स्नेह होना चाहिए था। यह कौन-सा मार्ग है कि आप भुक्त मन्दभाग्य के साथ अप्रसन्न हैं।^२ यहाँ बलभद्र को भला बुरा कहा गया है, अतएव द्रव है।

अथवा 'उत्तररामचरित' में लव की निम्न उक्ति भी द्रव का ही उदाहरण है क्योंकि पूज्य रामचन्द्रजी पर छोटें उछाली गई हैं। 'सुन्द की स्त्री को जीत लेने पर भी जिनका यश क्षीण नहीं हुआ है सर से मुछ करते समय भी जो तीन पग पीछे न हटे, इन्द्र पुत्र आशि का वध करते समय उन्होंने जो कौशल दिखाया है उसको सारा जगत जानता है। वे बड़े हैं, बूढ़ हैं, उनके विषय में कुछ न कहना ही ठीक है।'

गुरुजनों का सकीर्तन करना प्रसङ्ग है^३। यथा 'वेणीसंहार' के छठे अङ्क में युधिष्ठिर की निम्न उक्ति—

'सबसे पहले यह जलाञ्जलि गंगा के पुत्र पूज्य प्रपितामह शान्तश्रु के आत्मज भीष्म के लिए है। यह जलाञ्जलि पितामह विश्वित्रवीर्य के लिए है। अब पिताजी की बारी है। यह जलाञ्जलि स्वर्गस्थित आदरणीय पिता पाण्डु के लिए है।' उपर्युक्त पक्तियों में भीष्मपितामह, विश्वित्रवीर्य और पाण्डु आदि गुरुजनों का सकीर्तन हुआ है, अनएव यहाँ 'प्रसङ्ग' है।

'द्रव' और 'प्रसङ्ग' पर विचार करने से यह स्पष्ट ज्ञात होता है कि 'द्रव' के ठीक विपरीत 'प्रसङ्ग' है। कुछ विद्वान् अग्रस्तुतार्थ वचन को 'प्रसङ्ग' मानने के पक्ष में हैं। किन्तु यह परिभाषा अधिकतर विद्वानों को मान्य नहीं है। भरत एव विश्वनाथ आदि भी इस परिभाषा को नहीं मानते।

क्रोध से उत्पन्न होने वाला पारस्परिक उत्तर-प्रत्युत्तर रूप संलाप सम्प्रेत कहलाता है।^४ यथा 'वेणीसंहार' में दुर्योधन और पाण्डवों की निम्न उक्ति-प्रत्युक्ति—

१ नाट्यदर्पण, पृ० ८२

२. वेणीसंहार, पृष्ठ अङ्क

३. नाट्यदर्पण, पृ० ८२

४ नाट्यदर्पण पृ० १३

‘वये कीरवराज ! परिवार का विनाश देखकर क्रोधित होने से क्या ? हम लोग युद्ध के लिए पर्याप्त हैं और तुम अकेले हो, इस प्रकार का खेद न करो ।

हे सुयोधन ! हम पाँचों व्यक्तियों में से जिससे युद्ध करना उचित समझते हो, नवच पहन लो और धनु लेकर युद्ध कर लो ।’ इस बात को सुनकर दुर्योधन की निम्न चक्ति—

‘वर्ण और दुःशासन के वध से यद्यपि तुम दोनों मेरे लिये समान ही हो तथापि तुम्हीं साहसी हो अतः तुम्हीं से युद्ध करना चाहता हूँ ।’ उपर्युक्त पक्तियों में सुयोधन और भीम में क्रोध से उत्तर-प्रत्युत्तर रूप सलाप हुआ है अतएव यहाँ ‘सम्फेट’ है ।

अपने या दूसरों के दोषों का उद्घाटन अपवाद है ।^१ इसका उदाहरण ‘वेणीसंहार’ में उस स्थान पर प्राप्य है जहाँ पाञ्चालक युधिष्ठिर से कहता है कि ‘उमका’ मार्ग ही नहीं अपितु देवी द्रौपदी के केशपाश के स्पर्श रूपी पाप का प्रधान कारण वह दुष्ट स्वयं भी पा लिया गया है ।^२ इन पक्तियों में पाञ्चालक ने ‘द्रौपदी के केशपाश के स्पर्श’ रूपी पाप का प्रधान कारण’ कहकर, दुर्योधन के दोष का उद्घाटन किया है । अतएव यहाँ ‘अपवाद’ अव-मर्शज्ज्ञ की प्राप्ति है ।

अपमान का मार्जन करना छादन है ।^३ भरत एवं विश्वनाथ के अनुसार किसी कार्य की सिद्धि के लिये असह्य को भी सहन करना ‘छादन’ है ।^४ दशरूपककार धनञ्जय ने ‘छादन’ के स्थान पर ‘छलन’ मान लिया है । यह इनकी अपनी गूढ है । किसी भी अन्य विद्वान ने इसको मान्यता नहीं प्रदान की है । दशरूपककार के ‘छलन’ वा अन्तर्भाव ‘द्युति’ अङ्ग में किया जा सकता है । ‘द्युति’ में भी एक पात्र अन्य पात्र को तिरस्कृत करता है और ‘छलन’ में भी धनञ्जय के अनुसार एक पात्र दूसरे पात्र की अवज्ञा करता है । अतः ‘द्युति’ और ‘छलन’ में अन्तर न होने से ‘छलन’ वा अन्तर्भाव ‘द्युति’ में ही किया जा सकता है ।

नाट्यदर्पणकार के अनुसार जहाँ एक पात्र किसी दूसरे पात्र का तिरस्कार करता है वहाँ ‘द्युति’ अङ्ग की प्राप्ति होती है ।^५ कुछ विद्वान

१ वेणीसंहार, पृष्ठ अङ्क, १०-११

२ नाट्यदर्पण पृ० ८३

३ वेणीसंहार, पृष्ठ अंक

४ नाट्यदर्पण, पृ० ८४

५ साहित्यदर्पण, पृ० ३४६

६ नाट्यदर्पण, पृ० ८५

डॉटने और घसीटने को 'द्युति' मानते हैं। विश्वनाथ^१ एवं धनञ्जय^२ किसी पात्र के तर्जन और उद्वेजन को 'द्युति' कहते हैं। यथा 'वेणीसहार' के निम्न स्थल में—

'अपना जन्म चन्द्रमा के विमल कुल में कहते हो, अब भी हाथ में गदा लिए हो, दुःशासन के उष्ण रक्त की मदिरा से मस्त मुखे बैरी कह रहे हो, अहंकार से अग्ने होकर मधु और कैटभ के बैरी श्रीकृष्ण के प्रति अनुचित व्यवहार करते हो। ऐ नीच ! हमारे भय के कारण युद्ध से विरत होकर कीचड़ में छिपने का प्रयत्न करते हो।' ^३ परन्तु धनञ्जय व विश्वनाथ की परिभाषा उचित नहीं है। क्योंकि द्युति की उपर्युक्त व्याख्या मान लेने पर 'सम्फेड' एवं 'द्युति' में अन्तर ही क्या रह जायगा ?

कुछ विद्वानों ने तर्जन को 'द्युति' माना है, किन्तु इस व्याख्या का भी अन्तर्भाव 'सम्फेड' में किया जा सकता है।

कायिक अथवा मानसिक श्रम खेद कहलाता है। यथा 'विक्रमोर्वशीय' की निम्न पंक्ति में—

'अहो ! थक गया हूँ : इस नदी के किनारे स्थित होकर शीतल वायु का सेवन करें।' उपर्युक्त पंक्ति में कायिक खेद का वर्णन है।

प्रस्तुत कार्य के प्रति निरन्तर किया जाने वाला विरोध विरोध है।^४ दशरूपककार ने 'खेद' व 'विरोध' को अवमर्शज्ज्ञ नहीं माना है, अपितु इन्हीं के स्थान पर 'विद्रव' व 'विचलन' माना है। 'विद्रव' को अन्य विद्वानों ने गर्भमन्धि के अन्तर्गत रखा है परन्तु इन्होंने इसे अवमर्श मन्धि के अन्तर्गत रखा है।

आवेग में आये हुए व्यक्तियों का उत्तर-प्रत्युत्तर द्वारा स्वबल का कीर्तन ही संरम्भ है^५। धनञ्जय ने सम्भवतः इसी के स्थान पर 'विचलन' मान रखा है। किन्तु इन दोनों की परिभाषाओं में अत्यन्त साम्य है। धनञ्जय के अनुसार अपने शौर्य, कुल एवं विद्या आदि की प्रशंसा 'विचलन' है एवं नाट्यदर्पणकार के अनुसार भी स्वबल की प्रशंसा 'संरम्भ' है। यहाँ पर 'बल' शब्द से शौर्य, कुल, विद्या आदि का ग्रहण किया जा सकता है। इस

१ साहित्यदर्पण, पृ० ३४१

२. दशरूपक, प्रथम प्रकाश, ४६

३ वेणीसहार, पृष्ठ अंक, ७

४. नाट्यदर्पण, पृ० ८६

५. नाट्यदर्पण, पृ० ८७

प्रकार घनञ्जय के 'विचलन' और नाट्यदर्पणकार के 'संरम्भ' अङ्ग में तत्त्वतः कोई भेद नहीं है।

भरतनाट्यशास्त्र में 'संरम्भ' का उल्लेख नहीं है। भरत ने इसके स्थान पर 'निषेधन' माना है। विश्वनाथ ने भी 'संरम्भ' को न मानकर 'प्रतिषेध' माना है। 'निषेध' एवं 'प्रतिषेध' में कोई भेद नहीं है। प्रतिषेध का अर्थ है—अभीष्ट अर्थ की प्राप्ति में प्रतिबन्ध^१। किन्तु इस 'निषेध' अथवा 'प्रतिषेध' को अलग से संच्यञ्ज मानने की आवश्यकता नहीं है क्योंकि इनका अन्तर्भाव 'विरोध' में ही किया जा सकता है। साहित्यदर्पणकार ने विरोध की निम्न व्याख्या की है—

'कार्यों में विघ्न की प्राप्ति 'विरोध' है'^२। इस प्रकार यदि हम विचार करें तो 'निषेध' अथवा 'प्रतिषेध' का 'विरोध' में ही अन्तर्भाव कर सकते हैं।

नाट्यदर्पणकार के अनुसार क्रुद्ध व्यक्ति को प्रसन्न करने की चेष्टा शक्ति कही जाती है,^३ दम्बरूपकार के अनुसार 'विरोध' का दान्त हो जाता 'शक्ति' है। इन दोनों विद्वानों की परिभाषाओं में कोई भेद नहीं है। भेद केवल इतना ही है कि प्रथम के अनुसार विरोध को दान्त करने का प्रयत्न किया जाता है, जब कि द्वितीय विद्वान के अनुसार विरोध विह्वल दान्त हो जाता है। कुछ विद्वान शक्ति के स्थान पर 'आशा' नामक अङ्ग का उल्लेख करते हैं। यदि विचार किया जाय तो स्पष्ट परिलक्षित होता है कि अङ्गों के विषय में ग्रन्थ-ग्रन्थ लक्षण प्रस्तुत करने वाले मत विद्वानों द्वारा कथित होने से और वर्णन-शैली के भेद से उत्पन्न वैविध्य के मनोऽजक होने के कारण प्रमाणभूत ही हैं। अतएव समस्त ग्रन्थियों में अङ्गों की निर्वहण सन्धि के अन्तर्गत होने वाले अर्थ की सिद्धि अर्थात् सिद्ध रूप में उपक्रमण प्ररोचना है क्योंकि इनके द्वारा रूपक का अर्थ दीप्त किया जाता है। इस अंग में भावी अर्थ-सिद्धि की सूचना दी जाती है। यथा 'वेणीसंहार' में पाश्चात्त्य की निम्न उक्ति—

'आपके राज्याभिषेक के लिये रत्नकलश जल से पूर्ण कर दिये जाय। द्रोपदी चिरकाल से सूटे हुए केशवलाप की बाँध ले। तीक्ष्ण परशु के कारण तेजस्वी हाथ वाले, क्षत्रिय रूप वृक्ष को नष्ट करने वाले परशुराम एवं क्रोधित भीमसेन के मुद्रस्थल में उतरने पर सन्देह कहीं ?'

१. साहित्यदर्पण, पृ० ३४४

२. साहित्यदर्पण, पृ० ३४४

३. नाट्यदर्पण, पृ० ८८

मुख्य फल का दर्शन आदान नामक अवमर्शज्ञ है। यथा 'नागानन्द' में नायक के प्रति गरुड की निम्न उक्ति—

'नागो के रक्षक' जीमूतवाहन गुरु के समान प्रतीत होते हैं, अतएव सर्पों को खाने की इच्छा निश्चय ही समाप्त हो जायगी।' यहाँ नागो की रक्षा रूप मुख्य कार्य के सामीप्य का वर्णन किया गया है। अतएव यह 'आदान' का उदाहरण है।

अर्थमीय फल के हेतु के योग को व्यवसाय कहते हैं। यथा रत्नावली में—ऐन्द्रजालिक के प्रवेश से लेकर 'मेरा एक खेत आपकी अवश्य देखना चाहिए' यहाँ तक 'व्यवसाय' अज्ञ है। इस स्थल पर यौगन्धरायण ने उदयन तथा वासवदत्ता के सम्बन्ध कराने का जो निश्चय किया था उसके सम्पादक हेतु का समागम हो रहा है।

कुछ विद्वान 'व्यवसाय' का 'व्यवसाय-स्वशक्त्युक्ति' ऐसा कथन करते हैं किन्तु यह सगत नहीं है क्योंकि यह संश्लेष अज्ञ के अन्तर्गत ही समाविष्ट हो जाता है।

निर्वहण सन्धि

रूपक के प्रधान वृत्तांत में कथावस्तु के बीज का विकार (उत्पत्ति, उद्घाटन एवं फलोन्मुखता आदि), प्रारम्भ आदि भवस्वातँ, विचित्र भाव (स्थायीभाव आदि), उपाय (बिन्दु, पताका, प्रकरी एवं कार्य) और मुक्त, प्रतिमुख, गर्भ एवं विमर्श आदि सन्धियाँ एक अर्थ के लिये नायक, प्रतिनायक, नायिका एवं अमात्य आदि के व्यापारों के साथ सम्यक् औचित्य से जब सम्बद्ध कर दी जाती है तब फलागमायस्या में परिच्छिन्न निर्वहण सन्धि की प्राप्ति होती है।^१ यथा 'रत्नावली' में ऐन्द्रजालिक के प्रवेश से लेकर समाप्तिपर्यन्त का भाग निर्वहण सन्धि का उदाहरण है। निर्वहण सन्धि का उपयोग समस्त रूपको में आवश्यक है। इस सन्धि के निम्न चौदह अङ्ग हैं—

सन्धि, निरोध, ग्रथन, निर्णय, परिभाषण, उपास्ति वृत्ति, आनन्द, समय, परिगूहन, भाषण, काव्यसंहार, पूर्वभाव और प्रशस्ति^२। उपर्युक्त समस्त अङ्गों का नाट्य में सम्यक् प्रकार से निर्वाह करना चाहिए।

प्रारम्भावस्था के द्वारा मुखसन्धि में न्यस्त बीज का फलागम की अवस्था में आ जाना सन्धि है^१। यथा 'रत्नावली' के चतुर्थ अङ्क में वसुभूति तथा बाभ्रव्य का सामरिका को पहचान लेना 'सन्धि' का ही उदाहरण है। नाटक में इस अङ्ग का निबन्धन अवश्य करना चाहिए।

विनष्ट कार्य को सँभालने के लिए किया गया अन्वेषण—निरुद्ध वस्तु-विषयक होने के कारण—निरोध कहा जाता है^२। धनञ्जय ने 'निरोध' के स्थान पर 'विवोध' अङ्ग माना है। इसके अनुसार जहाँ नायक अब तक छिपे हुए अपने कार्य की फिर से खोज करने लगता है, वहाँ 'विवोध' होता है। सूक्ष्म निरीक्षण करने से ज्ञात होता है कि दोनों परिभाषाओं में कोई भेद नहीं है। जहाँ इस अङ्ग को धनञ्जय 'विवोध' की संज्ञा प्रदान करते हैं, वहाँ नाट्यदर्पणकार इसे 'निरोध' की संज्ञा से अभिहित करते हैं।

जिस व्यापार के द्वारा कार्य (मुख्यफल) सम्पन्न होता है, उसे प्रधान कहते हैं।^३ यथा 'वेणीसंहार' में—

'पाश्चात्ति ! मेरे जीते हुए दुस्तासन के द्वारा विगाड़ी गई वेणी को अपने ताय से न सँवारो। ठहरो ! मैं स्वयं ही सँवारता हूँ। यहाँ द्रौपदी के केश-संगमन रूप कार्य का प्रश्न हुआ है।

ज्ञातव्य अर्थ के सम्बन्ध में सन्देह या अज्ञान रखने वाले व्यक्ति के प्रति उसके अनुभवार्थ अनुभूत अर्थ का निर्णायक रूप में किया जाने वाला वचन निर्णय कहलाता है।^४ यथा 'वेणीसंहार' में भीम की निम्न उक्ति—

'शरीर को पृथ्वी पर फेंक दिया है। अपने शरीर पर चन्दन के स्रक्ष उसके रक्त को लगा लिया है। चारों समुद्र तक फैली हुई यह पृथ्वी उसकी राज्य-लक्ष्मी के माथ आपके यहाँ विश्राम कर रही है। सेवक, मित्र और योद्धा, यहाँ तक कि सम्पूर्ण बौष्प रण की उदाला में जल चुके हैं। अब तो दुर्योधन का केवल नाम भर यचा है, जिसका आप उच्चारण कर रहे हैं'^५ उपर्युक्त वचन भीम ने युधिष्ठिर के प्रति कहा है। युधिष्ठिर को ज्ञातव्य अर्थ के विषय में ज्ञान नहीं था। उन्हें यह नहीं मालूम था कि पाण्डवगण सम्पूर्ण

१. नाट्यदर्पण, पृ० ९२

२. नाट्यदर्पण, पृ० ९२

३. नाट्यदर्पण, पृ० ९२

४. नाट्यदर्पण, पृ० ९३

५. वेणीसंहार, पद्य अङ्क, ३९

रूप से विजयी हो गए हैं एवं दुर्घोषन वा वध भी हो चुका है। इसी ज्ञातव्य अर्थ को भीम ने मुधिष्ठिर को बताया है। अतएव यहाँ 'निर्णय' है।

नाट्यदर्पणकार के अनुसार अपने अपराध का उद्घाटन परिभाषण है^१। किन्तु परिभाषण की यह व्याख्या तर्कसंगत नहीं प्रतीत होती है क्योंकि तब अव-मशं सन्धि के अङ्ग 'अपवाद' एवं इसमें भेद ही क्या रह जायगा। 'अपवाद' का लक्षण है—अपने या दूसरे के दोषों का उद्घाटन। परिभाषण वा भी यही तात्पर्य है क्योंकि दोष एवं अपराध एक प्रकार से पर्यायवाची ही हैं। अतएव नाट्य-दर्पणकार की उपर्युक्त परिभाषा तर्कसंगत नहीं है। घनञ्जय आदि सिद्धान्तों के अनुसार जहाँ पात्रों में परस्पर अल्प पाया जाय, वहाँ 'परिभाषण' होता है^२। यही परिभाषा अधिक तर्कसंगत प्रतीत होती है। नाट्य में रञ्जक होने से इस अङ्ग का निदोषन अवश्य करना चाहिए।

दूसरे को प्रसन्न करने के लिए किया जाने वाला व्यापार उपास्थि है^३। घनञ्जय ने इस अङ्ग के स्थान पर 'प्रसाद' माना है। प्रसाद का अर्थ है—किसी पात्र के द्वारा नायिकादि का प्रसादन^४, सूक्ष्म रूप से विचार किया जाय तो इन दोनों अङ्गों में कोई भी भेद दृष्टिगोचर नहीं होता है।

लब्ध वस्तु के परिपालन को कृति कहते हैं। यथा 'रत्नावली' में रत्नावली की प्राप्ति हो जाने पर वासवदत्ता रत्नावली को मुँहसे रखने की चेष्टा करती है।

वाञ्छित अर्थ की प्राप्ति को आनन्द कहते हैं। अभीष्ट अर्थ की प्राप्ति आनन्द का हेतु है, अतएव इसे 'आनन्द' की संज्ञा प्रदान की जाती है। निर्व-हण सन्धि के इस अङ्ग में पात्र को अमिलपित अर्थ की प्राप्ति हो जाती है। दुःख के दिन का निकल जाना समय कहलाता है^५। यथा मृच्छकटिक में आर्य्यक के राज्य प्राप्त करने पर वसन्तसेना के साथ चारुदत्त को देखकर शार्ङ्ग-लिव की निम्न उक्ति—

भाग्यवत्त गुण से युक्त सुजीला प्रियतमा वसन्तसेना ने विपत्तिरूपी महार्णव से चारुदत्त को पार कर दिया। अतएव राहु के ग्रहण से मुक्त चन्द्र की तरह प्रियायुक्त चारुदत्त को अत्यधिक दिनों के बाद देख रहा

१. नाट्यदर्पण, पृ० ९३

२. दशरूपक, प्रथम प्रकाश

३. नाट्यदर्पण, पृ० ९४

४. दशरूपक, प्रथम प्रकाश, ५२

५. नाट्यदर्पण, पृ० ९६

है।^१ उपर्युक्त पंक्तियों में चारुदत्त के दुःख के समाप्त होने का वर्णन है, अतएव यहाँ समय निर्वहणाङ्ग की प्राप्ति है।

विस्मय स्थायिभावात्मक अद्भुत रस की प्राप्ति परिगृह्य है। यथा रामा-भ्युदय नाटक में अग्निप्रविष्ट सीता को जीवित देखने से अद्भुत रस की प्राप्ति होती है। अतएव यहाँ 'परिगृह्य' है।

साम और दान की उक्ति को भाषण कहते हैं। यथा मृच्छकटिक में चारु-दत्त के प्रति चार्वलिन की निम्न उक्ति—

‘आर्यक ने बेला नदी के तट पर स्थित नगरी का राज्य आपकी दिया है’। दान की उक्ति होने के कारण यहाँ ‘भाषण’ है।

कार्य का दर्शन पूर्वभाव है। यथा ‘रत्नावली’ में ‘वत्सराजाय रत्नावली दीयताम्’ इस कार्य का वासवदत्ता के द्वारा दर्शन होता है। अतएव यहाँ ‘पूर्वभाव’ है।

नायकादि की ईप्सित अर्थ की प्राप्ति काव्यसंहार है^२। ‘और क्या मैं तुम्हारे लिए बहूँ?’ इस वाक्य के द्वारा रूपक के काव्यार्थ का उपसंहार ‘वाक्यसंहार’ की संज्ञा प्राप्त करता है। समस्त रूपकों में इन अङ्ग का निबन्धन अवश्य करना चाहिए।

संहार के बख्यान की कामना प्रगति नहलाती है^३। यथा ‘वेणीसंहार’ में मुषिष्ठिर की निम्न उक्ति—

‘लोग रोगों से व्यक्ति न होकर पुरुष की आयु के अनुकूल जीवित रहे। भगवान विष्णु में अद्वैत भक्ति हो। समस्त लोक से प्रेम करने वाला, गुणों की महत्ता पर ध्यान देने वाला, विद्वानों का बान्धव एवं समस्त भुवनों का पालन करने वाला राजा हो।’

निर्वहण सन्धि के इस अङ्ग का निबन्धन अवश्य करना चाहिए। इसका वर्णन कथावस्तु के अन्तर्गत भी किया जाता है, अतएव इसकी गणना न करने पर संक्षिप्तों की संख्या केवल चौसठ ही रह जाती है।

कुछ विद्वान निम्न द्वादश सन्धियों को थोर मानते हैं—

१. मृच्छकटिक, अङ्क १०

२. नाट्यदर्पण, पृ० १००

३. नाट्यदर्पण, पृ० १०१

१—साम, २—भेद, ३—दण्ड, ४—दान, ५—वध, ६—प्रत्युत्पन्नमतित्व,
 ७—गोत्रस्खलित, ८—साहस, ९—भय, १०—घो, ११—माया, १२—क्रोध,
 १३—ओज, १४—सवरण, १५—भ्रान्ति, १६—हेत्ववधारण, १७—दूत,
 १८—लेख, १९—स्वप्न, २०—चित्र, २१—मद ।

किन्तु इन अन्य इक्कीस सन्धियों को मानना उचित नहीं है । इन सन्ध्यन्तरो का पूर्वोक्त सध्यङ्गो में ही अन्तर्भाव हो जाता है । यथा साम आदि कुछ के अङ्ग रूप हैं मति आदि किन्हीं के व्यभिचारिभाव रूप हैं, दूत एवं लेख आदि कथावस्तु रूप हैं और अन्य सन्ध्यन्तर उपक्षेप आदि रूप हैं । 'उवदात्तराघ' में उपक्षेप अङ्ग हेत्ववधारणरूप, 'प्रतिमानिरुद्ध' में स्वप्नरूप, 'रामाभ्युदय' में मायारूप एवं 'विणीसहार' में क्रोधरूप है । अतएव इन सन्ध्यन्तरो की अलग से गणना नहीं करनी चाहिए ।

तृतीय अध्याय

नाटकीय पात्र

नायक

नाटक में वर्णित प्रधान फल को प्राप्त करने वाला पात्र नाटक का 'नायक' कहलाता है। यह विषयासक्ति आदि व्यसनों से रहित होता है।^१ संस्कृत नाटककारों ने 'नायक' को सर्वगुणसम्पन्न प्रदर्शित किया है। वे वीरता एवं साहस के प्रतीक और जनसाधारण के लिए आदर्शरूप होते हैं किन्तु पूनानी तथा अंग्रेजी नाटककारों ने इस सिद्धान्त को साम्यता नहीं प्रदान की है। इनके अनुसार सर्वगुणोपेत नायक का मिलना इस मर्यादालोक में असम्भव है। पुनश्च वे विश्वास करते हैं कि नायक की महानता के लिए उसमें कुछ त्रुटियों का भी होना आवश्यक है। गुणों के समूह में किसी एक विशेष अवगुण का सम्मिश्रण ही मानव की मानवता का लक्षण है। इसी बात की ध्यान में रखकर पूनानी तथा अंग्रेजी नाटककारों ने यद्यपि संस्कृत नाटककारों के समान श्रेष्ठ धीर नामों को अपने नाटकों में स्थापित किया है तथापि उनमें कुछ न कुछ त्रुटियों का समावेश कर उन्हें मानव बनाने का प्रयास किया है।

संस्कृत नाटक के नायक में धैर्य का पाया जाना अत्यन्त आवश्यक है। यही कारण है कि नायक के सभी भेदों के साथ 'धीर' विशेषण अवश्य प्रयुक्त किया जाता है। नाट्यदर्पणकार के अनुसार मध्यम और उत्तम नायक के, स्वभाव के अनुसार, चार भेद हैं—धीरोदत, धीरोदात्त, धीरललित और धीर-शान्त।^२ देवताओं को धीरोदत के रूप में चित्रित करना चाहिए। किन्तु देवताओं का यह धीरोदत स्वभाव का नियम मनुष्यों की दृष्टि से है अपनी दृष्टि से नहीं क्योंकि इनमें भी शिव आदि धीरोदात्त एवं ब्रह्मा आदि धीर-शान्त नायक हैं। सेनापति और मंत्रियों को धीरोदात्त के रूप में चित्रित करना चाहिए। इसके विपरीत राजा का नियन्धन धीरललित की कटि में करना चाहिए। ब्राह्मण और वैश्य स्वभावतः 'धीरशान्त' होते हैं।

१ प्रधानफलसम्पन्नोऽप्यसमी मुख्य नायक । (नाट्यदर्पण, पृ० १७५)

२ उदतोदात्त ललित शान्तः धीर-विशेषणा ।

वर्ण्यः स्वभावाश्चत्वारः, नेतृणा मध्यमोत्तमा ॥

‘धीरोद्धत, नायक अनवस्थित, क्षौर्यादि के गर्व से युक्त, कूट प्रयोग करने वाला एवं स्वप्रणमी होता है ।^१ धीरोदात्त’ कोटि का नायक अति गम्भीर, न्याय करने वाला, दामावान् एवं स्थिरप्रकृति होता है । इसके मन पर क्रोध एवं शोक आदि का कोई प्रभाव नहीं पड़ता है । इस कोटि का नायक स्व-प्रशसारहित प्रण को जीवन के अन्त तक निभाने वाला, क्षरण में आए हुए की रक्षा करने वाला लोकव्यवहार एवं शास्त्र का ज्ञान होता है । इसकी रुचि विशेषकर धर्म में ही होती है ।^२ स्थिरता एवं दृढता आदि गुण तो सामान्यतः प्रत्येक नायक में पाए जाते हैं, परन्तु इन गुणों की पराकाष्ठा धीरोदात्त नायक में ही दीख पड़ती है । समस्त उच्च वृत्तियों के उत्कर्ष का ही नाम ‘औदात्त’ है ।

‘धीरललित’ नायक शृंगारी होता है । मन्त्रियों के ऊपर राज्य-भार छोड़ देने के कारण वह राज्य की विन्ता से मुक्त रहता है । इसका स्वभाव अत्यन्त मृदु होता है । इसमें शृङ्गार रस की प्रधानता पायी जाती है । अतएव इसका समस्त आचरण मुकुमार हुआ करता है ।^३ ‘धीरशांत’ नायक अहंकार से सर्वथा रहित, कृपालु एवं गुरुजनों की आज्ञा का उल्लंघन न करने वाला होता है ।^४ ‘मालतीमाधव’ में ‘माधव’ और ‘मृच्छकटिक’ में चारुदत्त धीर-शांत कोटि के नायक हैं ।

नायिक के प्रति व्यवहार आदि की दृष्टि से उपर्युक्त नायकों के पुन-पुन बार-बार भेद किए जा सकते हैं—अनुकूल, दक्षिण, शठ और घृष्ट । जो नायक एक ही नायिका में अनुरक्त रहता है, उसे ‘अनुकूल’ नायक कहते हैं । अनुकूल नायक के उदाहरण के रूप में हम राम को ले सकते हैं जो सदैव एक ही नायिका सीता के प्रति अनुराग रखते हैं । ‘दक्षिण’ नायक एक साथ ही कई नायिकाओं में अनुराग रखता है परन्तु उसका समस्त नायिकाओं से व्यवहार एक समान होता है । नवीन नायिका से प्रेम हो जाने पर भी वह पहली नायिका के प्रति अपने व्यवहार में कोई अन्तर नहीं आने देता । ‘शठ’ नायक अपने प्रेम को छिपाया करता है । वह अपने नवीन प्रेम की पहली नायिका से व्यक्त नहीं करता है । घृष्ट नायक लज्जाहीन हुआ करता है । वह अपनी

१. नाट्यदर्पण, पृ० २७

२. नाट्यदर्पण, पृ० २७

३. नाट्यदर्पण, पृ० २७

४. नाट्यदर्पण, पृ० २७

पूर्वा नायिका से अपने नवीन प्रेम को छिपाता नहीं है। वह इतना खीठ रहा करता है कि दन्त एवं नख आदि अङ्गविकार युक्त होने हुए भी ज्येष्ठा नायिका के समक्ष जाने में हिचक नहीं रखा करता है।

यदि मूढम रूप से विचार किया जाय तो भ्रष्ट प्रतीत होता है कि उपर्युक्त चारो भेद एक ही नायक की उत्तरोत्तर अवस्थाओं के भी हो सकते हैं। जब तक नायक एक ही पत्नी में अनुरक्त रहता है तब तक वह 'अनुकूल' नायक रहता है। परन्तु जब वह अन्य नायिका के प्रेम-पाश में आवद्ध होकर अपने इस नवीन प्रेम को पूर्वा नायिका से छिपाने का प्रयत्न करता है, तब वही 'दक्षिण' नायक हो जाता है। जब इसी नायक का नवीन प्रेम स्पष्ट रूप से व्यक्त हो जाता है तब वह शठ नायक हो जाता है। यदि यही नायक कुटिल एवं नीचवृत्ति वाला होता है तो उसकी गणना 'धृष्ट' कोटि के नायक में होने लगती है। इस प्रकार धीरोद्धत आदि चार नायकों के अनुकूल आदि चार-चार भेद होने से नायक के कुल सोलह भेद हुए।

प्रकृति-भेद के अनुसार नायक के तीन भेद होते हैं—उत्तम, मध्यम और अधम।^१ उत्तम नायक विनम्र, रपागी दक्ष, प्रिय बोलने वाला, बातचीत करने में कृशल एवं युवक होता है। वह बुद्धि, उत्साह एवं मान से युक्त तथा शरण में आए हुए की रक्षा करता है। इसी प्रकार इसमें और भी बहुत से उत्तम गुण पाए जाते हैं। मध्यम प्रकृति के नायक में न तो बहुत उत्कृष्ट और न बहुत अपकृष्ट ही गुण पाए जाते हैं। नीच प्रकृति का नायक पापी, चुगुल-खोर, आलसी, कृतघ्नी, हीन-सत्त्व, स्त्री-लोलुप, रुख और जड़ होता है। आख्यान दम्तु के अनुसार कहीं 'अधमप्रकृति' को भी नायक के रूप में चित्रित किया जा सकता है। इसीलिए 'भाण' और 'प्रहसन' में तथा किसी 'वीथी' में नीच भी नायक हो सकता है।^२

नायक के पुन तीन भेद किए जा सकते हैं—दिव्य, अदिव्य एवं दिव्या-दिव्य। देवता दिव्य, मनुष्य अदिव्य और मनुष्य का रूप धारण किए देवता दिव्यादिव्य होते हैं। इस प्रकार कुल मिलाकर नायक के १४४ भेद होते हैं। 'नाटक' का नायक प्रसिद्ध कुल में उत्पन्न राजपि भूपति होता है, जो उत्कृष्ट गुणों से युक्त होता है। वह धीरोदात्त तथा प्रतापशील होता है। नभी-कभी धीरशान्त आदि को भी नाटक के नायक के रूप में चित्रित कर सकते हैं। 'प्रकरण' का नायक धीरशान्त कोटि का होता है। 'नाटिका' का नायक धीरललित एवं 'प्रकरण' का नायक 'प्रवरण' के नायक की तरह होता

१ नाट्यदर्पण, पृ० १७४

२. नीलोष्णीय कथावसात् । (नाट्यदर्पण, पृ० १७५)

हे 'डिम' नामक रूपक में देवता तथा राक्षस आदि नायक होते हैं। 'व्यायोग' का नायक कोई अदिव्य भूपति हुआ करता है। 'समवकार' रूपक के नायक उदात्त देव और उद्धत दैत्य हुआ करते हैं। 'भाण' और 'प्रहमन' में अष्टम कोटि के नायक चित्रित किए जाते हैं। 'उत्सृष्टिकाङ्क्ष' का नायक कोई मर्त्यपुरुष ही हुआ करता है। 'ईहामृग' का नायक दिव्य एव 'वीथी' में सभी प्रकृति के नायक पाए जाते हैं।

'नञ्जराजयशोभूषण' के रचयिता अभिनव कासिदास ने विभिन्न रसों के लिए विभिन्न नायकों की कल्पना की है, जो सगत ही हैं। भिन्न-भिन्न रसों के लिए अलग-अलग नायकों का निर्धारण इन्होंने ही किया है। इनके अनुसार जो व्यक्ति स्थिरानुरागी, अच्छी अच्छी कलाओं को जानन वाला, विलासी एव कामकलाओं में पारंगत हो, उसे शृङ्गाररस के नाटक का नायक होना चाहिए। जो वीर, तेजस्वी, गम्भीर, स्वाभिमानी एव सबैव युद्ध के लिए तत्पर हो, उसे वीररस के नाटक में नायक बनाना चाहिए। जो चञ्चल, हर्ष बढ़ाने वाला, असूया करने वाला, परिहास क्रिया में दक्ष एव बात करने में चतुर हो, उसे हास्यरस के नाटक में निबद्ध करना चाहिए। जो चिन्ता, श्रम एवं दैन्य से युक्त रहता हो, दुःखी रहता हो, उसे कण्ठरस में नायक के रूप में निबद्ध करना चाहिए। हर्ष और अमर्ष से युक्त, अत्यन्त अभिमानी, चञ्चलचित्त एव अत्यन्त उत्साही नायक का निबन्धन रौद्ररस में करना चाहिए। जिसके मुख से भसी-भाँति शब्द न निकलें, बहुत ही हीन मुद्रा वाला हो, किंकर्तव्यविमूढ़, दुःखी, पसीने-पसीने होने वाला तथा सदा काँपते रहने वाला नायक भयानकरस से सम्बन्धित होता है। वीभत्सरस के नायक का शरीर मदिरा और मीस से सना रहता है, मुख पर भय और घबराहट का भाव रहते हैं, मुँह से लार टपकती रहती है एवं मद में चूर्ण रहता है। शान्तरस का नायक जितेन्द्रिय, क्रोधहीन, सात्विकगुणों से युक्त सदा प्रसन्न रहने वाला, परम सत्त्वशील एवं धैर्यवान् होता है।^१ इस प्रकार हम देखते हैं कि सभी लक्षण-ग्रन्थों में आचार्यों ने नायक के अनेक भेद गिनाए हैं। उत्तम कोटि के नायक में आठ सात्विक गुणों का होना परमावश्यक है। ये सात्विक गुण निम्न हैं—तेज, विलास, माधुर्य, शोभा, स्थैर्य, गम्भीरता, औदार्य एवं ललित^२। प्राणों के नष्ट हो जाने की अवस्था आ जाने पर भी तिरस्कार, दैन्य, अवज्ञा आदि को न सहन करना 'तेज' है। नायक में घोर

१. नञ्जराजयशोभूषण, पृष्ठविलास पृ० ७५-७६

२. तेजो विलासो माधुर्यं शोभा स्थैर्यं गम्भीरता ।

दृष्टि महोदयत् चाल एव सस्मित वचन का पाया जाना 'विलास' है। बहुत बड़े शोभ के उत्पन्न होने पर भी किञ्चिद् विकार को माधुर्य कहते हैं। घृणा, स्पर्धा, दाध्य, शौर्य एव उत्साह आदि की सत्ता को ज्ञापित कराने वाला चिह्न शोभा है। अनेक विघ्नो के आने पर भी दृढ़ रहना 'स्थैर्य' नाम सात्विक गुण है। कोप, हर्ष, भय एव शोकादि को प्रच्छादित करने वाली स्वाभाविक देह-स्थिति का नाम 'गम्भीर्य' है। क्षत्रु, मित्र अथवा मध्यस्थो का प्राणोत्सर्ग के द्वारा उपकार करना अथवा दान एव प्रियभाषण आदि के द्वारा प्रसन्न करना 'श्रीदाय' है। शृंगार रसजनित निर्विकार और स्वभावज चेष्टा 'ललित' है। इन उपर्युक्त गुणों के कारण ही नायक की उत्तमता, मध्यमता अथवा अधमता का निर्धारण किया जाता है।

नायक के सहायक—रूपक में नायक के कई सहायक उप-निबद्ध किए जाते हैं। इन सहायकों में पीठमर्द प्रधान सहायक होता है। 'पीठमर्द' प्रधान नायक से शौर्य, त्याग एव बुद्धि आदि गुणों में थोड़ा ही कम होगा। जैसे 'मालतीमाधव' का मकरन्द एव रामायण का सुग्रीव क्रमशः 'माधव' व 'राम' के सहायक हैं।

धीरोद्धत आदि नायकों के सहायक युवराज, सेनापति, पुरोहित, सचिव, आटविक सामन्त एव तापस आदि होते हैं। इनमें कुछ अर्थसहायक, कुछ काम सहायक एव अन्य धर्मसहायक होते हैं। भत्री और कोषाध्यक्ष अर्थसहाय होते हैं। ऋत्विग पुरोहित, तपस्वी और ब्रह्मवादी लोग धर्मसहाय होते हैं। कामसहाय विदूषक आदि होते हैं।

नायक के कुछ सहायक व्यवसायी होते हैं। विट नायक का सेवक एवं अरयन्त भक्त होता है। वह नायक को प्रसन्न रखने के लिए नृत्त, गीत एव वाद्य का ज्ञाता होता है। पुनश्च वह धूर्त, वाचाल एव वेशोपचार में निपुण होता है। जनसाधारण इसे सम्भोग आदि विषयों में अज्ञानी समझते हैं। नपुंसक, विरात, मूक, बीजे, श्लेच्छ, आभीर, शंकर और वञ्चुकी आदि नायक के अन्त पुर सहाय होते हैं। शंकर मूर्ख, अत्रिमानी, अकुलीन एव ऐश्वर्य युक्त होता है। वञ्चुकी अन्त पुर में राजा के साथ रहते हैं। किसी को भेजने बुलाने या भवन के भीतरी कामों में ये नियुक्त किए जाते हैं। दूत

श्रीदायं ललित चाष्टो गुणा नेतरि सत्त्वजा ॥ (नाट्यदर्पण, पृ० १७५)

१ ज्येष्ठमध्यमाधमत्वेन सर्वेषां त्रिरूपता ।

तारतम्याद्यवोक्तानां गुणानां चोत्तमादिकम् ॥ (दशरूपक, द्वितीय प्रकाश)

२. नाट्यदर्पण, पृ० १७७

६ ना०

किसी कार्य की सिद्धि के लिए सन्देश लेकर जाते हैं। साहित्यदर्पणकार ने इनके तीन भेद बताए हैं— निःसृष्टार्थं, मितार्थं और सन्देशहारक। निःसृष्टार्थ दत्त भेजने वाले तथा जिसके पास भेजा जाता है, उसके अनुरूप भावों को समझ लेता है और स्वयं ही उत्तर दे लेता है। वह मध्यम प्रकार से कार्य की सिद्धि करता है। मितार्थ अल्पभाषी होने के साथ साथ वाद्यों की सिद्धि भी कुशलतापूर्वक करता है। सन्देशहारक उतनी ही बात कहता है जितनी उससे कही जाती है।

विदूषक

हास्य के बिना व्यक्ति का जीवन निरर्थक ही है। हास्य मानव जीवन के विभिन्न कष्टों का विनाशक है। दुखी व्यक्ति के मनोरञ्जन के लिए इससे उत्तम और सरल कोई अन्य साधन नहीं है। सम्पूर्ण दिन के अवश्रान्त तथा अवकाश परिश्रमजनित थकानों को दूर करने के लिए यह अद्वितीय औषधि है। वैद्यक मिथ्यान्त के अनुसार भी स्वास्थ्य सुधारने के लिए हास्य नितान्त वाञ्छनीय वस्तु है। नाटक आदि क्लृप्त में तो यह रस बहुत ही उपयोगी माना गया है। यही कारण है कि भास, कालिदास एवं भूषक आदि कवियों ने भी अपने ग्रन्थ में इस रस को स्थान दिया है। इसी हास्य रस के पोषण के लिए 'विदूषक' का प्रयोग श्रेष्ठ कौटिलिक के सुखान्तकीयों तथा दुःखान्तकीयों में हुआ है।

नाट्य में विदूषक का प्रयोग प्रधान रूप से हास्य के निमित्त ही किया जाता है^१। इसका मुख्य कार्य हास्य उत्पन्न कराना ही बताया गया है। नाट्यदर्पणकार के अनुसार विदूषक खल्वाट होने के कारण, कुवड्डेपन और विकृताननरवादि आङ्गिक विकारों के द्वारा, आकाश विलोकन एवं गमन आदि नेपथ्य विकारों द्वारा एवं असवद्ध, निरर्थक और अश्लील भाषण आदि

१ निःसृष्टार्थो मितार्थश्च तथा सन्देशहारकः ।

कार्यं प्रेष्यस्त्रिधादूतो मूल्यश्चापितयाविधः ॥

उभयोर्मवियुनीय स्वयं वदति चोत्तरम् ।

मुश्निष्ट कुक्ते कार्यं निःसृष्टार्थस्तु सस्मृतः ॥

मितार्थभाषी कार्यस्य सिद्धिचारी मितार्थकः ।

यावदभाषित सन्देशहार सन्देशहारकः ॥

(साहित्यदर्पण, तृतीय परिच्छेद, पृ० ११०, ११२)

२ हास्य कृच्चविदूषक (दशरूपक, द्वितीय प्रकाश, ९)

विदूषको हास्यनिमित्त भवति (नट्यदर्पण, पृ० १७७)

वाचिक विचारों के द्वारा हास्योत्पत्ति करता है^१। अंग्रेजी नाटकों का विदूषक भी अपनी वेश-भूषा, चाल-ढाल, व्यव्य एवं उपहासात्मक अनुकरण से हास्य प्रस्तुत करना रहता है। वह मदिरा-प्रेमी, सफल गायक एवं दुःखपूर्ण क्षणों को आनन्द में परिवर्तित करने वाला होता है।

नाट्यदर्पणकार के अनुसार भी विदूषक शान्ति को कलह द्वारा एवं कलह को शान्ति द्वारा नष्ट करता है। राजा की वियोगाश्रया में यह विनोददान से उसकी प्रसन्न रखता है^२। विश्वनाथ ने भी आगे चलकर यह बताया है कि विदूषक प्रेम व्यापार में तुष का अनन्य मित्र हुआ करता है। यह अपने कर्म, रूप, वेष एवं भाषण के द्वारा हास्य की अभिव्यक्ति करता है। पुनश्च यह ईर्ष्यालु कलहप्रिय एवं अपने वर्तव्य का शाता भी होता है^३। इसके अतिरिक्त विदूषक नायक का अन्तरङ्ग मित्र भी हुआ करता है। वह प्रेम विषयक व्यापार में प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष रूप से नायक के साथ परिहास भी किया करता है। यथा 'अभिज्ञान साकुन्तल' में विदूषक माढव्य की दुष्पत्ति के प्रति निम्न उक्ति—अवेहि रे उच्छाह हेतुभ तुम दाव अड-बोदो अडबो। आहिउतो णरणासिआलोलुबस्स जिण्णरिच्छस्स वस्स विमुहेपडि-स्ससि।^४ घनिष्ठ सम्बन्ध रखने के कारण विदूषक राजा और रानी सभी के साथ परिहासपूर्ण वार्तालाप किया करता है।

इसके अतिरिक्त यह पूर्वरङ्ग में भी उपस्थित होकर कथावस्तु का संकेत करता है। यह पूर्वरङ्ग में निगत के अवसर पर सूत्रधार और उसके सहायक के साथ प्रवेश करता है। विदूषक सहसा मञ्च पर आकर पहली युक्त बात करता है। तदनन्तर यह कुछ प्रश्न करता है। यथा—वहाँ कौन है ? किसने धिजय प्राप्त की ? आदि आदि। इसी के साथ वार्तालाप करते हुए सूत्रधार कथावस्तु की सूचना देता है^५। अभिनवगुप्त का भी यही मन है कि

१ हास्य वास्याङ्ग—नपथ्यवचोविचारात् त्रिधा । तत्राङ्गहास्य खनति खञ्ज-क्षतुर विक्रान्तनन्दादिना । नेपथ्यहास्यमस्यायताम्यरत्वोत्प्लवे-वित्त-विलोभित-वमनादिना । यथोहास्यमसम्प्रदानार्थकारलीलभाषणा-दिना भवति । (नाट्यदर्पण, पृ० १७७,)

२ नाट्यदर्पण, पृ० १७८

३ "कर्मवर्षुर्वैष भाषाये । हास्यवर वनहरतिविदूषक स्यात्स्व कर्मज ॥
(साहित्यदर्पण, तृतीयपरिच्छेद, पृ० १०६)

४ तथा च भारती भेदे निगत सम्प्रगोजयेत् ।

विदूषकस्त्वेवपदा सूत्रधारस्मितावहाम् ।

विद्रूपक सूत्रधार के सहायको में से एक सहायक हुआ करता है। नाट्यदर्पण-कार ने भी इस बात का उल्लेख किया है कि पारिपाश्विक ही—जब विद्रूपक का वेप धारण करता है—विद्रूपक कहा जाता है^१। पारिपाश्विक ही सूत्रधार का सहायक हुआ करता है। अतएव नाट्यदर्पणकार के अनुसार भी विद्रूपक सूत्रधार का सहायक हुआ करता है।

भरत के अनुसार विद्रूपक द्विज होता है। इसके द्विज होने का यह अभिप्राय है कि विद्रूपक शूद्र जाति का नहीं हो सकता है। इसके अतिरिक्त वह ब्राह्मण, क्षत्रिय और वैश्य में से किसी भी जाति का हो सकता है। परन्तु एक स्थान पर इन्होंने^२ ही इसे 'विप्र' कहा है जिससे स्पष्ट प्रतीत होता है कि वह जाति का ब्राह्मण ही हुआ करता है। इसके दाँत बड़े एवं आँखें रक्तवर्ण की होती हैं। यह कुबड़ा और विकृतका होता है। संक्षेप में इसके स्वरूप के विषय में इतना ही कहा जा सकता है कि इसकी आकृति ऐसी होनी चाहिए जो हास्य रस की सृष्टि कर सके। भरतमुनि के उत्तरवर्ती विद्वानों ने विद्रूपक के रूप (appearance) पर कुछ भी प्रकाश नहीं डाला है। केवल क्षारदातनय^३ ने ही भरत के शब्दों की यत्किञ्चित् परिवर्तना के साथ दुहराया है। द्विज होने के कारण विद्रूपक यज्ञोपवीत धारण किए रहता है। वह अपने हाथ में छड़ी भी लिए रहता है जिसे दण्डकाष्ठ अथवा कुटिलक कहते हैं। ब्राह्मण जाति का होने से स्वभाव से ही वह पेद्म^४ मधुरप्रिय एवं मीरु होता है।

अमम्बद्ध कथाप्राया कुयति रचानिका तत ॥

वितण्डा गण्डसमुत्ता नालीक च प्रयोजयेत् ।

कस्तिष्ठति जित केनेत्यादिकाव्य * * * ॥

पारिपाश्विक सञ्जल्पो विद्रूपक विद्रूपित ।

रदायित सूत्रधारेण त्रिगत सम्प्रयुज्यते ॥

(नाट्यशास्त्र, पञ्चम अध्याय, पृ० २४२ ४३, गायकवाड ओरियण्टल सीरीज)

१ पारिपाश्विकएव विद्रूपक वेपधारी विद्रूपक । (नाट्यदर्पण, पृ० १३६)

२ वामनो दन्तुरो कुब्जो द्विजन्मा विकृतानन ।

खलति पिङ्गलाक्षश्च स विधेये विद्रूपक ॥

(नाट्यशास्त्र, ३५ अध्याय, ७७)

३ खलति पिङ्गलाक्षश्च हास्यानूक विभूषित ।

(भावप्रकाश, दशम अधिकार, पृ० २८९)

४ यज्जन्ति मोदता पञ्चन्ति अपूवमा (मृच्छकटिकम्)

भरत ने नाट्यशास्त्र में नायक के चार भेदों का उल्लेख किया है—
धीरोद्धत, धीरनलित, धीरोदात्त एवं धीरशान्त । इन्हीं भेदों के आधार पर
इन्होंने विदूषक को भी चार वर्गों में विभाजित किया है—लिङ्गी, द्विज,
राजजीवी और शिष्य जो क्रमशः दिव्य, नृप, अमात्य और ब्राह्मण नायक
के विदूषक होते हैं ।^१

नाट्यदर्पणकार का मत भरत के मत से अत्यन्त साम्य रखता है ।
इनके भी मतानुसार विदूषक को चार वर्गों में विभाजित किया जाता है—
लिङ्गी, द्विज, राजजीवी और शिष्य । देवता का विदूषक लिङ्गी, ब्राह्मण का
विदूषक शिष्य एवं राजा का विदूषक लिङ्गी या द्विज या राजजीवी होता है ।
इसी प्रकार पणिक आदि का भी विदूषक होता है ।^२ उपर्युक्त पक्षियों में
यद्यपि यह कहा गया है कि ब्राह्मण नायक का विदूषक शिष्य होता है परन्तु
आज तक किसी ऐसे विदूषक की प्राप्ति नहीं हुई है जो शिष्य रहा हो ।
'मुच्छकटिक' प्रकरण का नायक ब्राह्मण है किन्तु विदूषक 'मैत्रेय' उसका शिष्य
नहीं है ।

सारदातनय ने चारों प्रकार के नायकों के विदूषकों के गुणों का भी
उल्लेख किया है । देवताओं का विदूषक सत्यवादी, भूत, वर्तमान और
भविष्य का ज्ञाता, कृत्याकृत्य का विशेषज्ञ, तर्क-वितर्क करने वाला और
यथार्थ दृष्टिवादी हुआ करता है । राजा का विदूषक सिष्ट परिहास करने
वाला, धर्म और स्त्रियों में शुद्ध चित्त और देवी की परिचारिकाओं का
प्रियतम होता है । यह अन्त पुर में भी भ्रमण किया करता है । पुनश्च यह
ईर्ष्यालु, कलहयुक्त और प्रणय-श्लेष में देवी को प्रसन्न करने वाला होता है^३ ।

१ ।

एतेषां तु पुनश्चाश्चत्वारस्तु विदूषकाः ॥

लिङ्गी द्विजो राजजीवी शिष्यश्चेति यथाश्रमम् ।

देवशक्तिभूतामात्यब्राह्मणानां प्रयोजयेत् ॥

(नाट्यशास्त्र, चतुस्त्रिंश अध्याय, १९-२०)

२ स्निग्धा धीरोद्धतादीनां यश्चोचित्य वियोगिनाम् ।

लिङ्गी द्विजो राजजीवी शिष्याश्चैते विदूषकाः ॥

चक्षितश्च लिङ्गी देवतानाम्, ब्राह्मणस्य शिष्यः, राजा तु शिष्यवर्गस्य,
एवं वणिगादेरपिनि । (नाट्यदर्पण, पृ० १७८)

३. नायकानामयैतेषां चत्वारः स्युर्विदूषकाः ।

विदूषकस्तु देवानां सत्यवाक् च त्रिकातवत् ॥

अमात्य का विदूषक अस्लीलवक्ता, दम्पति के अपराधो का प्रकाशक, भक्ष्य एवं अभक्ष्य सभी पदार्थों का प्रेमी होता है। यह दूमरो के दोषों को बूँडता रहता है। इसके वाक्य परिहासयुक्त होते हैं एवं इसे परिहास कथा में ही आनन्द प्राप्त होता है। इसके अङ्ग और वेप सभी विरूप होते हैं। वणिज् के विदूषक का वेप, अङ्ग, वचन एवं परिहास सभी विरूप होता है। पुनश्च यह पाट होता है^१। शारदातनय का पूर्वोक्त वर्णन सगत ही है।

ग्राह्यण होते हुए भी विदूषक प्राकृत भाषा का ही प्रयोग करता है। भरत ने स्पष्ट रूप से कहा है कि विदूषक को वातालाप करते समय प्राच्य प्राकृत का प्रयोग करना चाहिए^२। इसी नियम का उल्लेख सागरनन्दिन् आवि विद्वानो ने भी किया है।^३ नाट्यदर्पणकार ने विदूषक को निम्नकोटि के पात्रों की श्रेणी में रखा है^४। निम्नकोटि के पात्रों की भाषा प्राकृत होती

कुर्याकृत्य विशेषज्ञ ऊहापोह विस्तारद ।

यथार्थदृष्टवादी च नाट्यवत् परिहासक ॥

विदूषकस्तु भूपानामश्राव्यपरिहासक ।

धर्मेषु स्त्रीपुशुद्वयं देवी परिजन प्रिय ॥

ईर्ष्याकलहकारी म्यादन्त पुरचर सदा ।

नमवत् प्रणय क्रोधे देव्याकिञ्चित् प्रसादक ॥

× × × × ×

विदूषकश्च भूपानाभेवादिगुणो भवेत् (भावप्रकाश, पृ० २८१)

१. अस्लीलवाक्यदम्पत्योरपराध व्यनक्ति च ।

भक्ष्याभक्ष्यप्रियो नित्यं नमंवक्ति च ॥

× × × ×

परिहासवच्च प्रायः वाक्य परिहास कथारुचि ॥

एवमादिरमाश्रयादेर्विदूषकं गुणक्रमः ।

शठो विरूपवेपश्च विरूपाङ्गवच्च क्रमः ॥

विरूपपरिहासश्च विरूपाभिनयान्वितः ।

इत्यादिभिर्गुणैर्गुणैस्तो वणिजश्च विदूषकः ॥

(भावप्रकाश, पृ० २८२)

२ प्राच्या विदूषकादीनाम्... (नाट्यशास्त्र, १८ अध्याय, ३८)

३ शौरसेनीमयप्राच्यामवन्ती कहिषेत् पठेत् ।

एता एव वणिक् श्रेष्ठि बालकाश्च विदूषकाः ॥ (नाटकलक्षणरत्नकोष)

४, नीचा विदूषका—बलीव-क्षकार-विट-किङ्कराः ।

(नाट्यदर्पण, पृ० १७७)

है। इस प्रकार नाट्यदर्पणकार ने भी इस बात का संकेत कर दिया है कि विदूषक की भाषा प्राकृत होनी चाहिए।

भारदातनय के अनुसार विदूषक का नाम 'वात्स्यायन', 'शाकल्य', 'मौद्गल्य', 'वसन्तक' और 'भालव' आदि होना चाहिए। विश्वनाथ ने विदूषक के लिए 'कुसुम' और 'वसन्तक' नामों का उल्लेख किया है। शिशुपाल ने इसके 'वसन्तक' और 'वापिलेय' नाम बताए हैं। नाट्यदर्पणकार ने विदूषक के नामों का उल्लेख नहीं किया है। उपर्युक्त विद्वानों के मतों से यह स्पष्ट प्रतीत होता है कि विदूषक का नाम कुसुम, ऋतु अथवा गोत्र से सम्बन्धित होना चाहिता।

नायिका

यद्यपि नाटक आदि रूपक में नायक का विशेष महत्त्व है तथापि नायिका का इससे कम महत्त्व नहीं है, विशेषकर अञ्जान रस प्रधान रूपक में। आचार्य भरत ने नाट्यशास्त्र में नायिकाओं के चार भेदों का उल्लेख किया है—दिव्या, नृप-पत्नी, कुलस्त्री और गणिका। नाट्यदर्पणकार ने नाट्यशास्त्र के आधार पर ही नायिकाओं के चार भेद बताए हैं—कुलजा, दिव्या, क्षत्रिया एव पण्यकामिनी^४। इन्होंने नृप पत्नी के स्थान पर 'क्षत्रिया' का उल्लेख किया है जो नृपपत्नी का ही स्रोतक है।

नाम और अर्थ का प्राधान्य होने से ललितोदात्त रूपक में पण्यकामिनी का निवन्धन करना चाहिए। प्रहसन से भिन्न रूपक में गणिका को नायक के प्रति अनुरक्त चित्रित करना चाहिए। यथा 'मृच्छकटिक' प्रकरण में वसन्तसेना को चारुदत्त के प्रति अनुरक्त चित्रित किया गया है। हास्य-निमित्तक प्रहसन आदि रूपक में इसे अनुरक्त के रूप में भी प्रदर्शित कर सकते हैं। दिव्य तथा नृपनायकादि वाले नाटक में गणिका का नायिका रूप में समावेश सगत नहीं है। परन्तु यदि 'गणिका' दिव्या हो तो उसे नायिका के रूप में प्रयुक्त कर सकते हैं^५।

१. वात्स्यायनश्च शाकल्यो मौद्गल्यश्च वसन्तकः ।

गालवश्चेत्येवमादि..... ॥ (भावप्रकाश)

२. कुसुमवसन्ताद्यभिध (साहित्यदर्पण, तृतीय परिच्छेद, पृ० १०६)

३ वसन्तक वापिलेय इत्याख्येयो विदूषकः ।

(रसार्णवमुधाकर, तृतीयविलास, पृ० ३०२)

४ नायिका कुलजा दिव्या, क्षत्रिया पण्यकामिनी । (नाट्यदर्पण, पृ० १७९)

५ नाट्यदर्पण, पृ० १७९

‘दिव्या’ नायिका दिव्यकुल से उत्पन्न रहती है। इसी प्रकार ‘क्षत्रिया’ भी सद्बशोद्भूता होती है। यह क्षत्रियकुल की होती है और प्रायः नृप-पत्नी भी हुआ करती है।

अवस्था तथा कामभावना के आधार पर उपर्युक्त नायिकाओं को पुनः तीन वर्गों में विभाजित कर सकते हैं—मुग्धा, मध्या और प्रगल्भा।

मुग्धा नायिका यौवन और कामभावना से युक्त रहती है। अनभिज्ञ होने के कारण यह सुरत आदि क्रीडाओं से विपरीत रहा करती है। यह नायिका रति से कतराती है। यथा कुमारसम्भव में पार्वती शकर से सम्भोग के समय कतराती रहती हैं। ‘शकर के कुछ कहने पर पार्वती प्रत्युत्तर नहीं देती थी। बिठाने या आलिङ्गन करने के समय वस्त्र पकड़ लेने पर जाने का प्रयत्न करती थी। शकर के साथ एक ही छाया पर शयन करने पर भी वह पराङ्मुख रहा करती थी। फिर भी शकर जी प्रसन्न होते थे।’

मध्यम आधु, मध्यम काम और मध्यम मान वाली नायिका ‘मध्या’ होती है। सुरतानन्द से कुछ परिचित होने के कारण यह सुरत को मूर्च्छा पर्यन्त सहन कर सकती है।^१ नायक के प्रतिकूल आचरण करने पर वह मान प्रकट करती है ऐसी अवस्था में उसके तीन भेद होते हैं—धीरा, अधीरा, धीराधीरा। प्रिय के अपराध करने पर ‘धीरा’ मध्या वक्रोक्ति के द्वारा उसके हृदय को दुःखित करती है, अधीरा नेत्रों में अश्रु भरै हुए कठोर वचन सुनाती है, ‘धीरा-धीरा’ रुदन करने के साथ ही साथ व्यर्थ वचनों का प्रयोग भी करती है।

प्रगल्भा नायिका में यौवन, क्रोध और काम अत्यन्त तीव्र रहा करता है। प्रिय के द्वारा स्पर्श किए जाने पर ही वह चैतन्य का त्याग कर अचेतन सी हो जाती है। यथा—‘हे सखि ! सुरत क्रीडार्थ जब क्षत्र्या पर प्रिय का आगमन होता है तो नीवी-वन्धन स्वयं छूट जाता है, मेखला के कारण अघोषस्त्र नितम्ब पर ठहर जाता है। क्या बताऊँ मैं इतना ही जान पाती हूँ। तदनन्तर प्रियस्पर्श से आनन्दविभोर हो जाती हूँ। मैं कौन हूँ ? वह कौन है ? सुरत क्रीडा क्या है ? इन सब बातों का मुझे कुछ भी ज्ञान नहीं रहता।’^२ मध्या नायिका के समान इसके भी तीन भेद हैं—धीरा, अधीरा, धीराधीरा। ‘धीरा’ प्रगल्भा या तो आवश्यकता से अधिक नायक का आदर करती है या सुरत के प्रति

१. कुमारसम्भव, अष्टमसर्ग, २

२. नाट्यदर्पण, पृ० १७९

३. दशरूपक की ‘अवलोक’ टीका में धनिक द्वारा उद्धृत।

उदासीनता प्रकट करती है। 'अधीरा' प्रगल्भा क्रोध में आकर नायक की ताड़ना करती है। धीराधीरा प्रगल्भा व्यंग्य और कठोर वचन कहती है।

नायिकाओं का वर्गीकरण अन्य आधार पर भी किया जा सकता है। नायक के सम्बन्ध के आधार पर नायिका के तीन भेद हैं—स्वीया, अन्या और सामान्या। 'स्वीया' नायिका नायक की परिणीता पत्नी होती है। यथा 'उत्तर-रामचरित' में राम की सीता। 'अन्या' या तो किसी व्यक्ति की अनूढा कन्या हो सकती है या अन्य किसी की विवाहिता पत्नी। अनूढा कन्या का रूप हम 'अभिज्ञान शाकुन्तलम्' में देख सकते हैं। परस्त्री का नायिका के रूप में प्रयोग नीति व धर्म के विरुद्ध होने के कारण नाटक आदि में नहीं किया जाता है। कन्या के प्रति अनुराग वर्णन में कोई दोष नहीं है। 'सामान्या' नायिका साधारण स्त्री होती है। वह प्रायः गणिका होती है जो कलाचतुर, प्रगल्भा तथा धूर्त होती है। जो लोग गुप्तरसि से कामवासना की तृप्ति करते हैं, अत्यधिक धन प्रदान करते हैं, मन्दबुद्धि हैं, स्वच्छन्द एवं नपुंसक हैं ऐसे लोगों से गणिका उम प्रकार व्यवहार करती है जैसे सचमुच ही उनसे प्रेम करती है परन्तु उनके इरिद्र होने पर उन्हें घर से निकलवा देती है।

उपर्युक्त समस्त नायिकाएँ प्रकृतिभेद से नीतिरह की होती हैं—उत्तमा, मध्यमा और अधमा^१। उत्तम प्रकृति की स्त्री सज्जायुक्त, मृदुस्वभाव वाली, धीरा, गम्भीरा, स्मितहास करने वाली, विनीता, कुलजा, चतुरा और रत्नेह्ला होती है। मध्यम प्रकृति की स्त्री में मध्यम गुण और अधम प्रकृति की स्त्री में अधम गुण पाए जाते हैं।

अवस्था के भेद से नायिकाएँ आठ प्रकार की होती हैं—प्रोषितप्रिया, विप्रलब्धा, खण्डिता, कलहान्तरिता, विरहोत्पण्डिता, वासक्तसज्जा, स्वाधीनमर्तुका एवं अभिसारिका^२। जिस नायिका का प्रिय धनोपार्जन एवं राज-प्रयोजन आदि के कारण देशान्तर में स्थित रहता है, श्रृङ्गार आदि से रहित वह नायिका प्रोषितप्रिया कहलाती है। समय पर प्रिय के न आने से दुःखित नायिका को विप्रलब्धा की संज्ञा से अभिहित किया जाता है। खण्डिता पति की अन्य स्त्री के प्रति आसक्ति के कारण ईर्ष्यायुक्त होकर अन्य स्त्री के पास जाते समय उसके वस्त्रों को खण्डित कर देती है। 'खण्डिता' नायिका का नायक अन्य स्त्री में अनुरक्त रहता है परन्तु विप्रलब्धा नायिका का पति अन्यस्त्री में अनुराग नहीं रखता है। यही इन दोनों नायिकाओं में भेद है। कलहान्तरिता नायिका,

१. नाट्यदर्पण, पृ० १७४—७५

२. नाट्यदर्पण, पृ० १८०—८१

नायक के अपराध करने पर ईर्ष्या तथा कलह के कारण, उसका परित्याग कर देती है और बाद में पश्चात्ताप भी करती है ।

अपना कोई दोष न होने पर भी अन्य नायिका के प्रति आसक्ति के कारण नायक के आगमन में विलम्ब देखकर उत्सुकता से उसकी प्रतीक्षा करने वाली नायिका विरहोत्कण्ठिता कहलाती है । प्रिय के आने की आशा होने पर अपने को हर्ष से सँवारती हुई नायिका आसकसज्जा है । पूर्वोक्त समस्त नायिकाओं में विप्रलम्भ शृङ्गार है । इस नायिका में सम्मोग शृङ्गार है । यही इसका अन्य सब नायिकाओं से भेद है ।

नायक के अपने वश में और मदैव समीपवर्ती होने पर अपने को सुन्दर समझने वाली नायिका स्वाधीनभर्तृका कहलाती है । यह नायिका सब व प्रिय के समीप उपस्थित रहती है । अतएव पूर्वोक्त समस्त नायिकाओं से भिन्न है । जो सुरतायिनी नायिका स्वयं नायक के पास गमन करती है या प्रिय को अपने समीप बुलाती है, वह अभिसारिका नायिका कही जाती है ।

उपर्युक्त समस्त नायिकाओं में निम्न बीस गुणों की स्थिति मानी गई है^१ । ये गुण अलंकार कहे जाते हैं । इन बीस अलंकारों में से कुछ तो अङ्गज, कुछ स्वभावज और कुछ अयत्नज हैं । भाव, हाव, और हेम अङ्गज, विभ्रम, विलास, विच्छिन्ति, लीला, विम्बोक, निहृत, ललित, कुट्टमित, मोदटापित और क्लिक्कित स्वभावज, शोभा, कान्ति, दीप्ति, माधुर्य, औदार्य, धैर्य और प्रागल्भ्य अयत्नज हैं । अब हम क्रम से इन सबका वर्णन करेंगे ।

नायिका के हृदय में प्रथम उत्पन्न विकार, जो उसके रति और उत्तम प्रकृति के निन्दन का कारण होता है, भाव नाय से अभिहित किया जाता है । विकार की इस सर्वप्रथम अवस्था में नायिका की वाणी, कर एवं पाद आदि अङ्गों में पहले की अपेक्षा एक भिन्न प्रकार की विशिष्टता या विविधता उत्पन्न हो जाती है । सहृदय सामाजिक नायिका की वाणी, कर एवं पाद आदि की विचित्रता देखकर लक्षित कर लेते हैं कि इसके हृदय में रति

१ भावाद्याधीवने स्त्रीणामलङ्कारस्वयोऽङ्गजा ।

दशस्वाभाविकद्वैते क्रयारूपास्त्रयोदश ॥

सति भोगे गुणा सप्तायत्नजाश्च स्वभावजा ।

नावश्यम्भाविनोऽप्येता, विनति स्त्रीषु मुख्यतः ॥ (नाट्यदर्पण,
पृ० १८१)

का आविर्भाव हो रहा है और यह उत्तम प्रकृति की नायिका है। नायिका के नेत्र, भ्रू, चिबुक एवं श्रोत्रादि निश्चित शृङ्गो में सातिशय उत्पन्न विकार को हास कहते हैं। यह विकार शृङ्गारोचित होता है एवं कभी प्रकट होता है और कभी विच्छिन्न हो जाता रहता है। अतएव यह शृङ्गार रम को प्रकट रूप में अच्छी तरह अभिव्यक्त नहीं कर पाता है। यही विकार जब सातिशय होकर शृङ्गाररस—रतिभाव को अच्छी तरह अभिव्यक्त करने लगता है, तब इसे हेला कहते हैं। इसमें तारुण्य प्रकर्ष पर पहुँच जाता है।

प्रियतम के प्रति राग, मद एवं हर्ष आदि के कारण आभूषणों को उचित स्थान पर न धारण करना 'विभ्रम' है। प्रिय के दर्शन एवं सम्भाषण आदि के समय गाय और आङ्गिक चेष्टाओं (गमन निरीक्षण आदि) में जो तात्कालिक विशेषता उत्पन्न होती है, उसे विलास कहते हैं। प्रकट सौभाग्य आदि गुणों के वर्तमान रहने से स्वल्प भी आवक्ष्य रचना जहाँ शोभा में अधिकता उत्पन्न करती है, वहाँ विच्छित्ति नामक भाव होता है। प्रिय के वचन, वेश और व्यापार आदि को शृङ्गाराभिव्यक्तिपूर्वक अपने में दपार्य बनाना लीला है। मान (चित्त समुन्नति) एवं दर्प के कारण इष्ट वस्तु (वस्त्र, माल्य एवं अलंकार आदि) में भी नायिका का अनादर दिखाना विव्होक है। लज्जा छद्म एवं मुग्धता आदि के कारण भाषण के लिए उचित समय आने पर भी मौन रहना विव्हत है। गाय, नेत्र एवं हाथ आदि का अतिमनोहर एवं निष्प्रयोजन व्यापार ललित है। प्रियतम के द्वारा केश, स्तन एवं कर आदि के ग्रहण करने पर हृदय से प्रमुदित होने पर भी नायिका के घूटे बोध का प्रदर्शन कुटुमित है। प्रिय के दर्शन तथा उसकी कृपा आदि का ध्वनन करते समय उसके भाव से युक्त होकर अङ्ग मर्दन पर्यन्त नायिका की चेष्टा को मोहायित कहते हैं। नायिका में एक साथ स्मित, अश्रु, कम्प, भय, हास, अम, दोष, गर्व, दुःख एवं अभिलाषा के साक्षर्य का पाया जाना क्लिप्तचित्त है।

पति द्वारा उगमुज्जमान् शोचन, रूप और लावण्य आदि की सौन्दर्य-विशयता को शोभा कहते हैं। शोभा के विस्तार को कान्ति एवं कान्ति के विस्तार को दीप्ति कहते हैं। ताप (शोक, क्रोध, भय, अमर्ष, ईर्ष्या आदि से उत्पन्न होने वाला सन्ताप) आदि में भी सौम्य रहना साधुर्य है। विनय आदि का अपरित्याग औदार्य है। आत्मश्लाघा एवं चञ्चलता आदि से रहित मनोवृत्ति को धैर्य कहते हैं। सुरत त्रिया में दक्ष होना प्रागल्भ्य है।

विश्वनाथ ने साहित्यदर्पण में आठ स्वभावज अलङ्कार और बताए हैं—तपन, मुग्धता, विशेष, मद, कुतूहल हसित, चकित और केलि। प्रियतम

के वियोग में कामोद्वेग से उत्पन्न चेष्टाएँ तपन हैं। जानी हुई बात को भी प्रियतम से अनजान होकर पूछना मुग्धता है। अकारण ही रहस्यमयी दृष्टि से इधर-उधर देखना विक्षेप है। रमणीय वस्तु को देखने के लिए चञ्चल हो उठना कुतूहल है। यौवनोद्गम से उत्पन्न वृथा हास हसित है। प्रिय के समक्ष अकारण भयभीत होना चकित है। सुख आदि के समय पति के साथ काम-नीडा केलि है।

युवावस्था में उत्तम प्रकृति वाले पुरुषों और स्त्रियों में भाव-हाव आदि अलङ्कार बटक केयूर आदि के समान शरीर-शोभा के जनक हैं। ये युवती स्त्रियों के मुख्य रूप से अलङ्कार होते हैं। पुनश्च ये बाल्यावस्था में भी कुछ उदित होते हैं और वृद्धावस्था में अधिकांश प्रायः नष्ट हो जाते हैं।

नायिकाओं का नायक के साथ समागम कराने में धात्रेयी (स्वर्ग-दायिनी), लिङ्गिनी, पद्मोत्तिन, शिल्पिनी, दासी एवं सखियाँ सहायता करती हैं। इन पात्रों में रहस्य को धारण करने की योग्यता, देश-काल का ज्ञान अलङ्कार, अस्वास्थ्य आदि गुणों का पाया जाना आवश्यक है।



चतुर्थ अध्याय

वृत्ति एवं अभिनयादि विचार

वृत्ति

वृत्' घातु मे 'तिन्' प्रत्यय के योग से 'वृत्ति' शब्द की निष्पत्ति हुई है। भरत मुनि ने अपने 'नाट्यशास्त्र' के दशरूपकाध्याय मे इस तथ्य का उल्लेख किया है कि 'वृत्ति' काव्य की जननी है^१। तदनन्तर इस बात को भी उल्लिखित किया है कि वृत्ति नाट्य की माता है^२। अभिनवगुप्त के अनुसार वृत्ति पुरुषार्थ साधक व्यापार है। काव्य मे कोई भी वर्णन व्यापारशून्य नहीं होता है। अतएव 'वृत्ति' का साम्राज्य काव्य जगत मे अबाध रूप से है। वृत्ति को वाक्य की माता कहने का यही अभिप्राय है^३। पुन इनके अनुगार काव्य, वचन और मन की विचित्रता से युक्त चेष्टा ही वृत्ति है। नाट्यदर्पणकार की वृत्ति परिभाषा अभिनवगुप्त की ही परिभाषा पर आधारित है। इनके अनुसार पुरुषार्थसाधक नाना प्रकार के व्यापार को 'वृत्ति' कहते हैं^४। हमें अब विचार करना है कि पुरुषार्थ है क्या? हम पुरुषार्थ की निम्न परिभाषा कर सकते हैं—

व्यक्ति के जीवन का प्रधान उद्देश्य, वह वस्तु या प्रयोजन जिसके लिए मनुष्य को उद्योग करना चाहिए, पुरुषार्थ है।^१ पुरुषार्थ चार हैं—धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष। इस प्रकार वृत्ति का तात्पर्य वह व्यापार है जो जीवन के प्रधान प्रयोजक को सिद्ध करन मे सहायता प्रदान करता है।

नाट्यदर्पणकार ने इसे 'नाट्य की माता' बताते हुए लिखा है कि भरत ने जो इस 'नाट्य की माता' कहा है, वह उपलक्षण मात्र है। वास्तव मे यह वृत्ति अभिनेय व अनभिनेय दोनों काव्यों मे हो सकती है। नाट्य अथवा काव्य का ऐसा कोई व्यापार नहीं है जो वृत्ति से शून्य हो। कवि के हृदय मे

१ सर्वोपामेव काव्याना मातृका वृत्तय स्मृता ।

(नाट्यशास्त्र, अध्याय २०, ४)

२ एवमेते बुधैर्ज्ञेया वृत्तयो नाट्यमातर । (नाट्यशास्त्र, अध्याय २२, ६४)

३ तस्माद्व्यापार पुमर्थसाधको वृत्ति । न च सर्वत्र वर्णते इत्यतो वृत्ति काव्यस्य मातृका इति न किञ्चित् व्यापारशून्य वर्णनीयमस्ति ।

(अभिनवभारती, द्वितीय भाग, पृ ४८०)

४ पुरुषार्थसाधको विचित्रो व्यापारो वृत्ति । (नाट्यदर्पण, पृ० १३७)

वर्णनीय रूप से स्थित इनसे ही काव्य की उत्पत्ति होती है। कहने का तात्पर्य है कि कवि अपने काव्य में नायिक वाचिक और गानसिक्त व्यापारों का ही वर्णन करता है। ये तीनों व्यापार ही काव्य के जनक हैं और भारती आदि वृत्तियाँ त्रिविध व्यापार रूप ही हैं। अभिनेय काव्य में वर्णित पात्रों की चेष्टाओं के तुल्य ही अनभिनेय (श्रय) काव्य में वर्णित चेष्टाएँ भी वृत्ति रूप ही हैं। अतएव वृत्तियाँ—काव्य की उत्पादिका होने से ही माता के समान होने के कारण—काव्य की माता बही जाती हैं^१। नाट्यदर्पणकार की यह उक्ति सगत ही है। वास्तव में वृत्तियाँ दोनों ही काव्यों की माता हैं। 'नाट्यमातर' इति 'नाट्य' पद प्रकरण की दृष्टि से आया है। नाट्यनिरूपण के प्रसङ्ग में ही इसे 'नाट्यमातर' कहा गया है, वैसे ये वृत्तियाँ अभिनेय काव्य की ही नहीं अपितु श्रय काव्य की भी माता हैं।

भरत ने वृत्तियों का सम्बन्ध चारों वेदों से बताया है। इनकी सम्मति में ऋग्वेद, यजुर्वेद, सामवेद एवं अथर्ववेद से क्रमशः भारती, सार्वती, कैटिकी और आरभटी वृत्तियों की उत्पत्ति हुई^२। ऋग्वेद में स्तुति की प्रधानता विद्यमान है, अतएव इस वेद से पाठ्यप्रधाना भारती वृत्ति की उत्पत्ति मानना नितान्त उचित है। इसी प्रकार यजुर्वेद से सार्वती वृत्ति का सम्बन्ध स्थापित करना ठीक ही है क्योंकि यजुर्वेद अध्वर्यु नायक ऋत्विग् से सम्बन्धित है। यह ऋत्विग् यज्ञ सम्बन्धी कार्यों को सम्पादित करता है जिसमें त्रियाशील होना अत्यन्त आवश्यक है। अतः इस वेद से सार्वती वृत्ति की उत्पत्ति स्वाभाविक है। संगीतप्रधान सामवेद में सुकुमार चेष्टायुक्त कैटिकी वृत्ति की उत्पत्ति अस्वाभाविक नहीं कही जा सकती। त्रिविध कार्यों से युक्त अथर्ववेद से आरभटी वृत्ति का प्रादुर्भाव स्वाभाविक ही है। अतएव भरत ने जिन वेदों से इन वृत्तियों का सम्बन्ध बताया है वह उचित ही है।

भरतमुनि ने वृत्तियों की उत्पत्ति के सम्बन्ध में बड़ी रोचक कथा कही है। रोपनाग की शय्या पर योग में जीन भगवान् नारायण की नाभिकमल के ऊपर ब्रह्मा विद्यमान थे। ऐसे अवसर पर मधुकैटभ नामक दैत्य इन्हे युद्ध के

१ 'नाट्य-' इति च प्रस्तावापेशम्, तेनानभिनेयेऽपि काव्ये वृत्तयो भवन्त्येव, न हि व्यापारशून्य किञ्चिद् वर्णनीयमस्ति।

(नाट्यदर्पण, पृ० १३७)

२ ऋग्वेदात् भारतीवृत्तिर्यजुर्वेदात् सार्वती।

कैटिकी सामवेदाच्च रोपा चाथर्वणात्तथा ॥

(नाट्यशास्त्र, अध्याय २२, २४)

लिए उत्तेजित करने लगा । ग्रहा के द्वारा जगाये जाने के बाद विष्णु भगवान ने उन राक्षसों का नाश किया । इस युद्ध के अवसर पर विष्णु की विभिन्न चेष्टाओं से विभिन्न वृत्तियों की उत्पत्ति हुई । विष्णु के शृङ्खी पर पादप्रक्षेप करने से भारती वृत्ति, भय रहित चेष्टाओं से सात्वती वृत्ति, शिखा बांधने से कैशिकी वृत्ति एवं आघेगुप्त युद्ध से आरभटी वृत्ति की उत्पत्ति हुई । भरतमुनि के द्वारा बताई गई उपर्युक्त कथा वैष्णव धर्म से सम्बन्धित है । गारदा-तनय के अनुसार शिव और पार्वती के मृत्यु का अवलोकन करते हुए ग्रहा के चारों मुख से चारों वृत्तियों का आविर्भाव हुआ । ग्रहा के पूर्व मुख से कैशिकी वृत्ति और दक्षिणरस, दक्षिण मुख से सात्वती और वीर रस, पश्चिम मुख से आरभटी वृत्ति और रौद्ररस, उत्तर मुख से भारतीवृत्ति और वीभरस रस का आविर्भाव हुआ^१ । इस प्रकार हम देखते हैं कि वृत्तियों की उत्पत्ति के सम्बन्ध में दो परम्पराएँ हैं । एक परम्परा वैष्णव मत का प्रतिपादन करती है तो दूसरी शैवमत का । भरतनाट्यशास्त्र में दोनों परम्पराएँ वर्णित हैं ।

इन वृत्तियों के चार भेद हैं—भारती, सात्वती, कैशिकी और आरभटी ।^२ यह भेद निरान्त सगत है । वचन तथा चेष्टाओं के सम्मिलन को नाट्य कहते हैं । अभिनेता वचनों के द्वारा अपने मनोगत अभिप्राय को प्रकाशित करता है । वचन से सम्बन्धित वृत्ति को 'भारती' वृत्ति कहते हैं ।^३ चेष्टा के भी दो भेद हैं—सात्विक एवं आगिक । सात्वती वृत्ति में सात्विक अभिनय की प्रधानता रहती है ।

१. भूमिसंस्थानसयोगे पद-यासैस्तदा हरे ।
अतिभारोऽभवद् भूमेर्भारती तत्र निमिता ॥
बलितं घाङ्गं धनुषस्तीक्ष्णदीप्तिकरैरथ ।
सत्वाधिकै रसभ्रातृस्सात्वती तत्र निमिता ॥
विधित्रैरङ्गहारैस्तु देवो लीला समुद्रवै ।
बदन्धयच्छिखापाश कैशिकी तत्र निमिता ॥
सरम्भावेगबहुलैर्नाना-चारी ममुत्थितै ।
नियुद्धवरणैश्चित्रैर्निमिताऽऽरभटी तत ॥

(नाट्यशास्त्र अध्याय २२-११, १२, १३, १४)

२ भावप्रवाश, तृतीय अधिकार, पृ० ५७

३ भारती सात्वती कैशिक्यारभटी च इत्यथ ।

रस भावाभिनयगा " " ॥ (नाट्यदर्पण, पृ० १३७)

४ भारती रूपत्वाद् व्यापारस्य माग्तीति । (नाट्यदर्पण, पृ०-१३६)

यह वृत्तिमानस व्यापार रूप होती है जहाँ अङ्गो के द्वारा क्रोध आदि उग्र भावों का प्रदर्शन होता है, वहाँ 'आरमटी' वृत्ति होती है। इसके विपरीत जहाँ अंगों के द्वारा रति आदि सौम्य भावों का प्रदर्शन होता है, वहाँ कैशिकी वृत्ति होती है। इस प्रकार वृत्तियों की संख्या चार ही है।

उपर्युक्त चारों वृत्तियाँ रस, भाव और अभिनय का अनुगमन करती हैं क्योंकि ये इन्हीं से युक्त रहा करती हैं। यदि हम चार वृत्तियाँ न मानें, तब नाट्य में एक ही वृत्ति मानी जायगी। अनेक व्यापारों से मिला हुआ वृत्ति-तत्त्व एक ही है। क्योंकि प्रबन्ध में कोई भी व्यापार एक दूसरे से अमवलित नहीं रहता है। इसमें वायिक, वाचिक य मानसिक जितने भी व्यापार पाए जाते हैं, सब एक दूसरे से सम्बन्धित रहते हैं। कायिक व्यापार मानसिक एवं वाचिक व्यापार से युक्त रहता है। क्योंकि शब्दों द्वारा निदिष्ट मानसिक ज्ञान के बिना कोई वायिक व्यापार सम्भव नहीं है। मन प्रत्यय के बिना रञ्जक कायिक व्यापार कथमपि नहीं हो सकता है। इसी प्रकार वायपरिरूप के बिना वाचिक एवं मानसिक व्यापार भी नहीं हो सकते। क्योंकि तालु आदि वायिक व्यापार के अभाव में हम वचनों का उच्चारण करने में असमर्थ रहते हैं। प्राणादिरूप कायिक व्यापार के अभाव में मनोव्यापारों का भी परिज्ञान नहीं हो सकता है। मन व्यापार के बिना वायिक एवं वाचिक व्यापार अरञ्जक हो जायेंगे। इस प्रकार हम देखते हैं कि मन्स व्यापार एक दूसरे से सम्बन्धित हैं। फिर भी चारों वृत्तियों के परस्पर संकीर्ण होने पर भी तत् तत् अंश की प्रधानता की दृष्टि से चार प्रकार की वृत्तियाँ बही गई हैं। अब हम प्रत्येक वृत्ति पर क्रमशः विचार करेंगे।

भारतीवृत्ति—भरतनाट्यशास्त्र के अनुसार जब विष्णु, मधु और कंटभ इन दोनों राक्षसों से युद्ध करते समय अस्त थे, तब इन राक्षसों ने विष्णु की प्रति अपशब्द बहना प्रारम्भ कर दिया। इससे बहुत देर तक इन दोनों के मध्य वाक्युद्ध होता रहा। ब्रह्मा ने इसको भारती वृत्ति की सजा प्रदान की। अभिनवगुप्त ने भी इसे 'पाठ्यप्रधाना' और 'वाक्वृत्ति' कहा है।

१. नाट्यदर्पण, पृ० १३९

२. भाष्यतो वाक्यभूयिष्ठा भारतीय भविष्यति।

(नाट्यशास्त्र, अध्याय २२—९)

किमिदं भारती वृत्तिः वाग्भिरेव प्रवर्तते।

(नाट्यशास्त्र, अध्याय २२—७)

नाट्यदर्पणकार के अनुसार भारती (बाणी) रूप होने से इसे, 'भारती' कहते हैं^१। इसमें वाक् अभिनय की प्रधानता रहती है। अतएव इसे 'वाग्-व्यापारात्मिका' की सज्ञा से अभिहित किया जाता है। शिखरपाल ने इस वृत्ति को 'भारती' वृत्ति इसलिए कहा है क्योंकि यह भरत (नट) की वृत्ति है^२। भरत ने भी एक वाग् कहा है—'स्वनामधेयैर्भरतैः प्रयुक्ता सा भारती नाम भवेत्तु वृत्तिः'^३। इस प्रकार हम देखते हैं कि सभी विद्वानों ने इसमें पाठ्य व वाग्यापार आदि की ही प्रधानता मानी है।

भरत ने इस वृत्ति को 'संस्कृतवाक्ययुक्ता' कहा है। परन्तु धनञ्जय^४ व नाट्यदर्पणकार^५ आदि विद्वानों ने इस 'संस्कृतप्रायो वाग्व्यापार' व 'प्रायः संस्कृत' से अभिहित किया है। भरत के मत से तो यह प्रतीत होता है कि इसमें प्राकृत आदि भाषाओं का प्रयोग नहीं हो सकता है परन्तु यह मत अनुपयुक्त है। नाट्यदर्पणकार का ही मत समीचीन है क्योंकि हमें भारती वृत्ति में प्राकृत आदि भाषाओं के भी, रूपको के किसी किसी भाग में दर्शन होते हैं। परन्तु संस्कृत भाषा की ही बहुलता पायी जाती है। अतएव इस वृत्ति को 'संस्कृत-वाक्ययुक्ता' न कहकर इसे 'संस्कृतप्रायो वाग्व्यापार' कहना चाहिए।

भरत ने इस वृत्ति को 'पुरुष प्रयोज्या' व 'स्त्रीवजिता' कहा है। इसके अनुसार इस वृत्ति में स्त्रियों का प्रयोग वजित है। इसका क्या कारण है? इस प्रश्न का उत्तर दो प्रकार से हो सकता है। स्त्रियाँ स्वभावतः लज्जाशील हुआ करती हैं। अतएव वे वचनों का अल्प प्रयोग करती हैं। इसकी अपेक्षा के सार्विक अभिनय का ही आश्रय ग्रहण करती हैं। हम देखते हैं कि नायिका को बेलकर नामक श्लोको की झट्टी लगा देता है परन्तु नायिका चुप ही रहती है। इस लिए भरत न सम्भवतः कहा होगा कि यह वृत्ति पुरुषों की ही है।

दूसरा कारण यह हो सकता है कि जैसा भरत न कहा है कि कैंशिकी वृत्ति सबसे बाद में उत्पन्न हुई। अतः यह भी सम्भव है कि इस वृत्ति की उत्पत्ति के पूर्व पुरुष ही अभिनय करते हो। इस प्रकार यही दो कारण हो सकते हैं जिससे भरत ने इसे 'स्त्रीवजिता' कहा है।

१ भारती रूपत्वात् व्यापारस्य भारतीति । (नाट्यदर्पण, पृ० १३६)

२ प्रयुक्तत्वेन भरतैः भारतीति निगद्यते । (रसाणवसुधाकर, १—२६१)

३ नाट्यशास्त्र, अध्याय २२—२५.

४ भारती संस्कृतप्रायो वाग्व्यापारो । (दशरूपक, तृतीय प्रकाश, ५)

५ नाट्यदर्पण, पृ० १३५

नाट्यदर्पणकार ने इसी सभी रूपको (अभिनेय व अनभिनेय) में जाने वाली कहा है । यह ठीक ही है क्योंकि कोई भी रूपक ऐसा नहीं है जिसमें वाग्म्यापार की सहायता न लेनी पड़ती हो । वाग्म्यों का सारा वर्णन प्रायः भारतीयवृत्तिमय होता है । साथ ही साथ इन्होंने यह भी कहा है कि इस वृत्ति का प्रयोग समस्त रसों में किया जाता है ।^१

पनञ्जय^२ का भी यही विचार है । भारत के अनुसार कदल और अद्भुत रस में इस वृत्ति का समावेश करना चाहिए^३ । परन्तु इनका यह मन समीचीन नहीं है । निस्तन्देह कदल रस में अत्यधिक वाग्म्यलाभ पाया जाता है । इसी प्रकार अद्भुत रस में भी वाग्म्यापार की ही अधिकता रहती है । प्रेक्षक आश्चर्यजनक वस्तु को देखने के बाद आनन्द से चर्चित हो उठता है एवं निरर्थक वाक्यों के द्वारा अपने हृदयगत भावों को प्रकट करता है । परन्तु इसका यह तात्पर्य तो नहीं है कि यह वृत्ति अन्य रसों के लिए अनुपयोगिनी है । यह समझ में नहीं आता कि कदल व अद्भुत रस में वाग्म्यापार की कितनी अधिकता रहती है जो कि अन्य रसों में नहीं पायी जाती है । पुनः कदल तथा अद्भुत रस में अथम प्रकृति के ही प्राप्त शब्दों का अधिक मात्रा में प्रयोग करते हैं । उत्तम प्रकृति के प्राप्त इन दोनों अवस्थाओं में मूर्ख रहते हैं । पुनः हम देखते हैं कि कदल रस जब अपनी अन्तिम पराकाष्ठा पर पहुँच जाता है, तब उसमें वाग्म्यापार की कुछ भी आवश्यकता नहीं रहती है । उस समय साहित्यिक अभिनेय की ही सहायता लेनी पड़ती है । इसी प्रकार जब अद्भुत रस भी अपनी चरम सीमा को प्राप्त करता है, उस समय भी व्यक्ति आश्चर्यचकित होकर मूक हो जाता है । उससे कुछ से एक शब्द भी नहीं निकलता है । पुनश्च क्या भुङ्गार रस में नायक आदि अपने प्रेम को व्यक्त करने के लिए शब्द-व्यापार का आश्रय नहीं ग्रहण करते ? अतः यह कहना कि कदल तथा अद्भुत रस में ही भारतीय वृत्ति का समावेश उचित है संगत नहीं है ।

भारती वृत्ति में प्ररोचना और आमुल का वर्णन पाया जाता है । अतएव इसका भी निरूपण कर देना अनुचित न होगा ।

आमुल—जहाँ सूत्रधार विदूषक, नटी या मार्ग के साथ बातलाव करते हुए, वक्तृ (साक्षात् विवक्षित अर्थ का अप्रतिपादक) या स्पष्टाक्ति

१ नाट्यदर्पण, पृ० १३५

२. वृत्ति सर्वत्र भारती । (दशरूपक, द्वितीय प्रकाश, ६२)

३ भारती चापि विज्ञेया कदलाद्भुतमभयम् ।

(नाट्यशास्त्र, त्रयोविंश अध्याय ६६)

(साक्षात् विवक्षित अर्थ का प्रतिपादक) के द्वारा प्रस्तुत काव्यायं का सम्पादन करे वहाँ 'आमुख' होता है^१। इसे 'प्रस्तावना' के नाम से भी अभिहित किया जाता है। हमारे देश में रूपक के प्रारम्भ में प्रस्तावना देने की प्रथा रही है। वैसे तो पूर्वरङ्ग के पाठ्य आदि कई भेद हैं किन्तु उनमें से नान्दी का ही विशेष महत्त्व है। क्योंकि पूर्वरङ्ग के कुछ अङ्ग या तो निष्फल हैं अथवा उनका प्रयोग अवश्यम्भावी नहीं है। अब हम यहाँ प्रसंगवश नान्दी का वर्णन करेंगे।

प्रायः सभी कवियों द्वारा ईप्सित ग्रन्थ की निविष्टन समाप्ति के लिए आरम्भ में आशीर्वचनात्मक एवं नमस्कारात्मक स्तुति की जाती है। इसी को 'नान्दी' कहते हैं। यह नमस्कारात्मक स्तुति देव, द्विज एवं भूप आदि के प्रति की जाती है^२। इस नान्दी का प्रयोग नित्य है। अभिनवगुप्त ने 'नित्य' की व्याख्या निम्न प्रकार से की है—

“अहरहृष्वेषा प्रयोज्या । एव च नित्यमेव रूपमेव । अग्न्यपाद्यादीना प्रयोगवशादन्यथात्वोपपत्तिर्दृश्यते । न तु नान्दी पाठस्येति नित्यशठरस्याभिप्रायः ।” नाट्यदर्पणकार ने भी नान्दी की परिभाषा इसी प्रकार से की है^३। इनके अनुसार देव, भूप, सभा, स्वामी, सरस्वती एवं कवियों आदि के गुण के कथन को अथवा आशीर्वचनात्मक वाक्यों को 'नान्दी' कहते हैं। इस नान्दी का प्रयोग रूपक के आरम्भ में नित्य करना चाहिए^४। नान्दी का सभी रूपको में एक ही स्वरूप रहता है। यह 'नित्या' का अभिप्राय है। अथवा समस्त रूपकों में नान्दी का अवश्यम्भाव होने से नित्यत्व कहा गया है। पूर्वरङ्ग के अन्य अङ्गों का प्रयोग आवश्यक नहीं है। पुनश्च जब तब रूपको का अभिनय रहेगा तब तक नान्दी का प्रयोग किया जाना चाहिए। प्रतिदिन प्रयोग किए जाने के कारण 'नान्दी' का नित्यत्व है^५।

१ विदूषकनटीमार्ये प्रस्तुताक्षेपि भाषणम् ।

सूत्रधारस्य वक्तोक्त स्पष्टीकृत्यैतत् तदामुखम् ॥ (नाट्यदर्पण, पृ० १३६)

२ आशीर्वचनसयुक्ता नित्य यस्मात् प्रयुज्यते ।

देवद्विजनृपादीना तस्मान्नान्दीति सज्जिता ॥ (नाट्यशास्त्र, अध्याय ५-२४)

३ देव भूप-सभा भर्तुं मुख्याना मङ्गलाभिधा ।

नित्या रूपमुखे नान्दी * * * ॥ (नाट्यदर्पण, पृ० १७१)

४ नित्या एवंविधरूपेव, अपरेषा तु पाठ्यानामुत्पापनादीना पूर्वरङ्गाङ्गाना प्रयोगवशादन्यथात्वमपि भवति, अवश्यम्भावाद् वा नित्यत्वम्, सपाषा हि रङ्गाङ्गाना नावश्यम्भावः, अहरह प्रयोज्यत्वाद् वा नित्यत्वम्। यावद्वि रूपकस्याभिनयस्तावदेषा नान्दी प्रणोक्तव्यैव । (नाट्यदर्पण, पृ० १७१)

शारदासन ने अपने 'भावप्रकाश' में नान्दी का निम्न स्वरूप दिया है—

(१) शंकर के बेल नन्दी ने सृष्ट्यारम्भ में नृत्य करते हुए कल्पना के योग से रङ्गता प्राप्त कर ली थी। इसलिए उस रूप के सम्बन्ध से जो देवता आदि को नमस्कार रूपक के आरम्भ में किया जाता है, वह 'नान्दी' है।

(२) अथवा जो क्रिया सामाजिको को प्रसन्न करे, वह 'नान्दी' है।

(३) अथवा पूर्वैरङ्ग के सम्बन्ध से वाह्य अङ्गोवाली जो क्रिया, नाट्य के आरम्भ में सबको प्रसन्न करने के लिए, की जाती है उसे 'नान्दी' कहते हैं^१। उपर्युक्त स्वरूपों को ध्यान में रखकर कहा जा सकता है कि—

(१) रूपक के आरम्भ में 'नान्दी' का प्रयोग निरर्थक होता है। इसका प्रयोग अवश्यम्भावी है।

(२) इसमें गुरुजनों के प्रति नमस्कारात्मक स्तुति की जाती है।

(३) इससे सामाजिक जन प्रसन्न होते हैं।

नान्दी का पाठ प्रायः कवि ही करता है। इसीलिए नाटक में 'नान्दी' सूत्रधार^२ का प्रयोग मिलता है। परन्तु जहाँ कवि नान्दी का पाठ नहीं करता है, वहाँ सूत्रधार, स्थापक एवं पारिपाश्विक ही 'नान्दी' का पाठ करते हैं। तब 'नान्दान्ते सूत्रधार' का प्रयोग नहीं किया जाता है।

आमुखाङ्गभूतनाट्यपात्रप्रवेशविधि—सूत्रधार अथवा स्थापक के द्वारा कहे गए वाक्य, अर्थ, समय तथा नाम के द्वारा मुख्य नायक आदि के वेष को धारण करने वाले नट आदि का प्रवेश होता है^३। कहने का तात्पर्य है कि कहीं समान इतिवृत्त वाले वाक्य को लेकर उसी के समान उक्ति का प्रयोग करते हुए पात्र प्रवेश करते हैं, कहीं समान वाक्यार्थ को लेकर पात्र मञ्च पर प्रविष्ट होते हैं, कहीं बाल (श्रुतु आदि) का वर्णन करते हुए श्लेष से किसी पात्र के प्रवेश की सूचना दी जाती है और कहीं आह्वान के द्वारा (यह वह आ रहा है, इस प्रकार के वचनों द्वारा) पात्रों का मञ्च पर प्रवेश कराया जाता है।

वाक्य के द्वारा प्रवेश 'रत्नावली' में प्राप्त होता है जहाँ योगन्धरायण सूत्रधार के ही वाक्य 'क्षीपादन्यस्यादपि' इत्यादि को अपनी उक्ति में कहता हुआ प्रविष्ट होता है।

अर्थ के द्वारा प्रवेश जैसे 'वेणीसंहार' के आमुखा में—

१ भावप्रकाश, सप्तम अधिवार, पृ० १९६

२ वाक्यार्थ-समयाह्वानैर्भावोक्ते पात्रसदृशः। (नाट्यदर्पण, पृ० १३६)

“वैरभाव के नष्ट हो जाने से पाण्डुपुत्र कृष्ण भगवान् के साथ आनन्द मनावें। जिन्होंने विश्व को समाप्त करके पृथ्वी पर प्रेम से आधिपत्य स्थापित कर लिया है, वे अपने भृत्यों के साथ स्वस्थ रहे”। इस श्लोक में भीमसेन सूत्रधार के वाक्यार्थ को लेकर तदनुकूल उक्ति का प्रयोग करते हुए प्रविष्ट होता है।

समय के वर्णन से मुख्य पात्र का प्रवेश जैसे ‘छलितराम’ में—

“यह शरद ऋतु का सुहावना समय है जिसमें चन्द्र-प्रकाश भलीभाँति प्रस्फुटित हो चुका है। गहन अन्धकार युक्त वर्षा के समय को नष्ट कर गुल-दुपट्टरिया का फूल उमो तरह सुशोभित हो रहा है जैसे निर्मल चन्द्रहास से युक्त मनोहर रामचन्द्रणी आ रहे हैं जिन्होंने अपने वन्धुओं को सम्भृत कर लिया है तथा अज्ञानयुक्त उग्र राक्षसों को नष्ट कर दिया है। इसमें शरदकाल और रामचन्द्र दोनों पक्षों में लगनेवाले समान विशेषणों से और राम शब्द का कथन करने से रामचन्द्र के प्रवेश की सूचना मिलती है।

आह्वान से पात्र का प्रवेश यथा ‘अभिज्ञानशाकुन्तल’ में—

‘तवास्मि गीताऽरोगण, हारिणा प्रसन्न ह्रुतः।

एष राघव दुष्यन्तः सारङ्गेणातिरंहसा॥

यहाँ ‘एष राघव दुष्यन्तः’ इस वाक्य के द्वारा दुष्यन्त का प्रवेश कराया गया है।

प्ररोचना—पूर्वरङ्ग में प्रस्तुत प्रयत्नार्थ की आनन्द आदि के जनक रूप में प्रशंसा करके समाजिकों को उसकी ओर ध्वन एवं अवलोकन के लिए उन्मुख करना ‘प्ररोचना’ है^१। यथा रत्नावली में—

“श्रीहर्षं निपुण कवि है। यह परिपद भी गुणों को ग्रहण करनेवाली है। इस रूपक में अतीव मनोहर वत्सराज के चरित का वर्णन है। हम लोग भी नाट्यकला में दक्ष हैं। एक वस्तु से भी वाञ्छित फल की प्राप्ति हो जाती है। यहाँ तो मेरे भाग्य का उदय होने से समस्त गुणों का समूह इकट्ठा हुआ है।”^२ यहाँ ‘रत्नावली’ नायिका की प्रशंसा करके प्रेक्षकवर्ग को उनकी ओर उन्मुख कराया गया है। अतएव यहाँ प्ररोचना है।

तेरह वीथ्यङ्ग भी वक्रोक्ति रूप होने से, वाक्यवाचक रूप भारतीयवृत्ति में रहते हैं। अतएव इसी स्थल पर इनका भी निरूपण कर देना श्रेयस्कর है।

१. वेणीसंहार, प्रथम अङ्क, ७

२. पूर्वरङ्गे गुणस्तुत्या, सम्पूर्णमुख्यं प्ररोचना। (नाट्यदर्पण, पृ० १३८)

३. रत्नावली, प्रथम अङ्क, ५

वीथ्यङ्ग की संख्या के विषय में सभी विद्वान एकमत हैं। ये वीथ्यङ्ग तेरह हैं— व्याहार, अधिवल, गण्ड, प्रपञ्च, त्रिगत, छल, असत्प्रलाप, वाक्केलि नालिका, मृदव, उद्धात्यक, अवलम्बित और अवस्पन्दित।

व्याहार वीथ्यङ्ग में हास्य के लेश से युक्त वाणी का प्रयोग होता है जिसका प्रयोजन कुछ अन्य होता है अथवा वह भी भावी विषय को सूचित करती है^१। यथा 'रत्नावली' में निम्न उक्ति—

“मैं खिल रही कलियोंवाली, पीले रंगवाली एव विकास को प्राप्त करती हुई इस उपवन लता को देख रहा हूँ जो पवन-वेग के कारण अपनी विशालता को सूचित कर रही है एव मदन नामक पीधे से आवृत है। इस उपवन को देखने से ऐसा प्रतीत होता है कि मैं वासना से उत्कण्ठित, पीली पड़ी हुई एवं जैभाई लेती हुई अन्य स्त्री को देख रहा हूँ जो निरन्तर निःस्वास्ती के द्वारा अपनी व्यथा को कह रही है। इस लता का निरीक्षण कर देवी के मुख को क्रोध से रक्त कर दूंगा।”^२ उपर्युक्त पक्षियों में राजा उदयन और वासवदत्ता के भावी मिलन की सूचना दी गई है, अतएव यहाँ 'व्याहार' वीथ्यङ्ग है।

अधियल में पात्र परस्पर उक्ति-प्रत्युक्ति के द्वारा अपने पक्ष की वलपूर्वक स्थापना करते हैं। यह नाट्यदर्पणकार^३ का मत है। घनञ्जय के अनुसार जहाँ पात्र एक-दूसरे के प्रति वाक्यों का प्रयोग करते समय स्पर्धा में अपने आधिक्य की उक्ति करें, वहाँ 'अधियल' होता है।^४ सूक्ष्म रूप से विचार करने पर ज्ञात होता है कि उपर्युक्त दोनों मतों में कोई अन्तर नहीं है। घनञ्जय के लक्षण का अन्तर्भाव पूर्वोक्त लक्षण में ही हो जाता है।

गण्ड वीथ्यङ्ग में अन्य अभिप्राय से प्रयुक्त वचन प्रस्तुत से मन्वग्मिषत हो जाता है^५। यथा 'उत्तररामचरित' में सीता को देखकर राम की निम्न उक्ति—

“यह सीता घर की लक्ष्मी है, मेरे नमनों के लिए अमृत की शलाका है। इसका स्पर्श चन्दन-लेप के समान अङ्गों को सीतल लगता है। कण्ठ

१. अन्याया भाग्यदृष्टिर्वा, व्याहारो हास्यलेखनी। (नाट्यदर्पण, पृ० ११७)

२. रत्नावली, द्वितीय अङ्क, ४

३. मिथो जल्पे स्वपदास्य, स्थापनाऽधिवलं बलात्। (नाट्यदर्पण, पृ० ११९)

४. दशरूपक, तृतीय प्रकाश, १७

५. नाट्यदर्पण, पृ० १२१

मे सीता की यह गुना सीतल तथा मरुभ भोती की माला की समान लगती है। सीता की कौन-सी वस्तु प्रिय नहीं है, केवल इसका विरह ही असह्य है।”

प्रतिहारी—उपस्थित है।

राम—अरे ! कौन ?

प्रतिहारी—दुर्मुख।

यहा प्रतिहारी का ‘उपस्थित है’ यह वचन अग्य अभिप्राय से कहा गया था, परन्तु राम के ‘केवल इसका विरह ही असह्य है’ इस प्रस्तुत वचन से समुपयमान होने के कारण ‘गण्ड’ है।

प्रपञ्च ब्रीह्यङ्ग मे पात्र मिथ्या हास एवं स्तुति करते हैं जिसमें एक लाभान्वित होता है^२। दशरूपककार^३ के अनुसार ‘प्रपञ्च’ वह ब्रीह्यङ्ग है जिसमें पात्र आपस मे एक दूसरे की ऐसी अनुचित प्रशंसा करते हैं जो हास्य उत्पन्न करने वाली होती है। कुछ विद्वान बिना एक के लाभान्वित हुए ही मिथ्या स्तुति एवं हास्य युक्त वाक्य को प्रपञ्च मानते हैं। विचार किया जाय तो उपयुक्त तीनों परिभाषाओं मे कोई विशेष भेद नहीं है। सभी विद्वान इतना मानते हैं कि इस ब्रीह्यङ्ग में सभी पात्र परस्पर मिथ्या हास एवं प्रशंसा करते हैं। रही लाभान्वित होनेवाली बात, तो इसके बिना प्रपञ्च के लक्षण में कोई दोष नहीं आता। यदि पात्र परस्पर हास एवं स्तुति करते हैं तो वहाँ प्रपञ्च होगा। पात्रों का लाभान्वित होना कोई आवश्यक नहीं है।

शब्द की समानता से प्रस्तुत अर्थ से भिन्न अर्थ की योजना ही त्रिगत है। अथवा त्रिगत नामक ब्रीह्यङ्ग में प्रश्न के रूप में प्रयुक्त शब्द के, श्रुति के मात्स्य से उत्तर रूप में, भिन्न अर्थ की योजना होती है। यथा ‘विष्णो-वर्षा’ के निम्न श्लोक में—

“सर्वक्षितिभृता नाथ ! दृष्टा सर्वाङ्ग सुन्दरी।

रामा रम्ये वनान्तेऽस्मिन् त्वया विरहिता मया”^४। अन्वय करने से इसी श्लोक में प्रश्न और उत्तर दोनों हैं।

प्रश्न रूप में श्लोकान्वय—सर्वक्षितिभृता नाथ ! अस्मिन् रम्ये वनान्ते मया विरहिता सर्वाङ्ग सुन्दरी त्वया दृष्टा ? उत्तर में श्लोकान्वय के समय

१. उत्तररामचरित १-३८

२. नाट्यदर्पण, १० १२३

३. दशरूपक, तृतीय प्रकाश, १५

४. विष्णोवर्षा, ५० अ०, ५१

‘त्वया’ के स्थान पर ‘मया’ का अन्वय और ‘मया’ के स्थान पर ‘त्वया’ का अन्वय पाठ करने से उत्तर हो जाता है।

उत्तररूप में दलोकान्वय—सर्वशक्तिमृतां नाथ ! अस्मिन् रम्ये धनान्ते त्वया विरहिता सर्वाङ्गमुन्दरी मया दृष्टा ।

इस प्रकार उपर्युक्त दलोक में श्रुति-साम्य के कारण उत्तर रूप में भिन्न अर्थ की योजना हुई है। अतएव यहाँ ‘निगत’ है।

अव्यक्त ध्वनिमात्र के साम्य से अनेकार्थ की योजना का उदाहरण हमें ‘इन्दुलेखा’ के निम्न श्लोक में प्राप्य है—

“किं नु कलहंसनादो, मधुर मधुपायिना झङ्कारः ?

हृदयगृहदेवतायास्तस्या तु सनूपुरध्वरण इति ॥”

(राजा किसी अव्यक्त ध्वनि को सुनकर कहता है कि हे वयस्य ! क्या यह हंसों का कलनाद है ? अथवा भोरों की मधुर झङ्कार है ? उत्तर में वह राजा से कहता है कि हृदयमन्दिर के उस देवता (नायिका) के सनूपुर ध्वरण है अर्थात् उसके ध्वरण के नूपुर की झंकार है।) ऐसे अप्रस्तुत अर्थ की योजना ध्वनि-साम्य के ही कारण हुई है क्योंकि हंसों के नाद, भोरों की झङ्कार और नूपुर-ध्वनि में साम्य है। अतएव अनेकार्थ की योजना के कारण यहाँ ‘निगत’ है।

जहाँ अन्य प्रयोजन से प्रयुक्त वचन अन्य के हास्य, वञ्चना और रोष का कारण होता है, वहाँ छल वीर्य्यङ्ग की प्राप्ति होती है। यथा—

“अपनी प्रेमसी के अधर पर कटने के चिह्न की देखकर मला कौन प्रेमी ऐसा है जो दृष्ट न होगा। तुम्हें कितनी बार मना किया कि ऐसे कमल को न सूँघो जिसमें भौरा बैठा हो, किन्तु तुमने बात न मानी। अब अपने कर्मों का फल भोगो १।” यह वचन किसी नायिका की सखी द्वारा भर्तृ-प्रत्यामन के प्रयोजन से कहा गया है कि इसने कहीं सम्भोग नहीं कराया है अपितु भौरों ने काट लिया है। परन्तु यही वाक्य विदग्धजनों ने हास्य, स्वसुर आदि के लिए वञ्चना एवं सौत के लिए ढाह उत्पन्न करता है। अतएव यहाँ ‘छल’ है।

१. वचोऽन्यार्थं छलं हास्य-वञ्चना-रोष-कारणम्। (नाट्यदर्पण; पृ० १२६)

२. कस्य व न होइ रोसो, दटूण पियाए सम्बर्ण अहरं।

सवामल (भमर) पतमगाइरि, वारियवामे ! सहसु इण्हं।

(ध्वन्यालोक ३-१ में उद्धृत)

घनञ्जय आदि विद्वानों के अनुसार जहाँ असम्बद्ध उक्ति तथा प्रत्याप की प्राप्ति होती है, वहाँ असत्प्रत्याप भीष्यञ्ज होता है। यथा—

“बालक कार्तिकेय लीला के कारण पिता शिव के गले में लटकते हुए वासुकि के मुख को अघोर पर से फाड़ देते हैं। उसके बाद वे विषयुक्त तथा विचित्र दांतों को अंगुली से स्पर्श करके गिनते हैं—एक, तीन, नौ, सात, आठ, छः। इस तरह कार्तिकेय की गणना में संख्या का क्रम नहीं प्राप्त होता है। कौञ्च के दानु कार्तिकेय की संख्या व्यतिक्रमयुक्त वचन से तुलनाती हुई बाणी आप लोगों के कल्याण की अभिवृद्धि करे।” यहाँ कार्तिकेय की संख्या की गणना में व्यतिक्रमयुक्त वचन है, अतः यहाँ ‘असत्प्रत्याप’ है।

नाट्यदर्पणकार के अनुसार इस भीष्यञ्ज में कोई पात्र—जिसके वचन परमार्थतः हितकारी होते हैं—किसी अन्य पात्र से वार्तालाप करता है परन्तु दूसरा अपने अविवेक एवं भूलंता के कारण उस वचन को नहीं समझ पाता है। विचार करने पर स्पष्ट प्रतीत होता है कि घनञ्जय की परिभाषा अधिक स्पष्ट है। ‘असत्प्रत्याप’ का दार्शनिक अर्थ है—असम्बद्ध उक्ति अथवा प्रत्याप। ऊटपटांग बातचीत करने को असत्प्रत्याप कहते हैं। इसलिए घनञ्जय की ही परिभाषा अधिक तर्कसंगत एवं युक्तियुक्त है।

याक्केली में एक प्रश्न अथवा अनेक प्रश्न किए जाते हैं और एक ही उत्तर अपने भिन्न-भिन्न आशय से सब प्रश्नों का समाधान कर देता है। समस्त प्रश्नों का उत्तर एक ही होता है^१। इसमें हास्ययुक्त छेदोक्ति प्रयुक्ति का भी प्रयोग होता है। यथा—

राधा जी के यह कहने पर कि द्वार पर कौन है? श्रीकृष्ण उत्तर देते हैं कि मैं हरि हूँ। इस पर राधा जी हरि का अर्थ बपि लेते हुए कहती हैं कि उपवन में जाकर यास करो। तुम्हारा यहाँ क्या प्रयोजन? पुनः श्रीकृष्ण ने कहा कि मैं कृष्ण हूँ। इस पर राधाजी ने कृष्ण का अर्थ लंगूर लेते हुए कहा—लंगूर से तो मैं और भी डरती हूँ^२। इस प्रकार, राधा और कृष्ण की उपर्युक्त हास्य-

१. दशरूपक, तृतीय प्रकाश, २०

२. अचिप्यन्ति विदार्यं कुहराप्यासुवरतो वागुकेरुगूल्या विषकर्तुगन्गणतः संस्पृश्य दन्ताद्वुरात्। एकं श्रीणि नवाष्ट सप्तर्षादिति ध्यासुसमरयाद्रमा।
यापः श्रीशरियोः शिशुत्वविकलाः श्रेयांसि पुण्यन्तु यः ॥

(दशरूपकावलीके प्र० १३६पुतम्)

३. प्रश्नोत्तरं तु याक्केली ह्याम्या वाक् प्रतिवागपि। (नाट्यदर्पण, पृ० १२८)

४. योऽयं द्वारि हरिः प्रयासुपवनं दासाभृगास्यन्न वि?

कृष्णोऽहं दमिते ! विभेमि मुनरां कृष्णान् पुनर्वनरात् ॥

(शृङ्गारप्रकाशे १२ उ०)

युक्त छेकोवित-प्रत्युक्ति 'वाक्केली' है। दशरूपककार आदि कुछ अन्य विद्वानों ने जहाँ वाक्य की विनिवृत्ति पायी जाय तथा उसके भाव को गम्य रखा जाय अथवा जहाँ दो या तीन बार उक्ति-प्रत्युक्ति का प्रयोग किया जाय, वहाँ 'वाक्केली' वीथ्यङ्ग माना है^१। यथा 'उत्तररामचरित मे—

"तुमने सीता से कहा था कि तुम मेरा जीवन हो, तुम दूसरा हृदय हो, तुम मेरे नेत्र के लिए चन्द्रिका हो, तुम मेरे अङ्गों के लिए अमृत हो। इस प्रकार के सैकड़ों वाक्यों से मुग्ध सीता को भुलावे में डालकर हाथ तुमने उसी को अथवा शान्त हो—इसके आगे कहना व्यर्थ है।" 'तुमने सीता को यातनाए दी'—यह भाव यहाँ गम्य रखा गया है, अतएव यहाँ 'वाक्केली' है।

'वाक्केली' की उपर्युक्त दोनों परिभाषाओं में (जैसा कि 'वाक्केली' का अर्थ है—वचनों की क्रीड़ा—इसके अनुसार) नाट्यदर्पणकार की ही परिभाषा अधिक मगत है।

नाट्यदर्पणकार के अनुसार दूसरी की वञ्चना करनेवाला एव निगूढार्थ होने के कारण हास्यनिमित्तक उत्तर नालिका है^२। धनञ्जय के अनुसार हास्य में युक्त छिपे अर्थवाली पहली भरी उक्ति को 'नालिका' कहते हैं^३। किन्तु इन दोनों परिभाषाओं में कोई विशेष भेद नहीं है। दोनों ही परिभाषाओं में कोई विशेष भेद नहीं है। दोनों ही परिभाषाओं के अनुसार 'नालिका' में अर्थ अत्यन्त गूढ़ रहता है एव उक्ति हास्ययुक्त हुआ करती है। 'नालिका' का उदाहरण 'विद्यालक्ष्म' के 'मुद्राराक्षस' से दिया जा सकता है जहाँ चर कहता है कि बत्ताओं चन्द्र किसे नहीं अञ्छा लगता? यहाँ 'चन्द्र' का गूढार्थ चन्द्रगुप्त (मौर्य) है, अतः यहाँ 'नालिका' वीथ्यङ्ग है।

जिस उत्तर से गुण को दोष और दोष को गुण सिद्ध कर दिया जाता है, वह उत्तर मृद्व्व कहलाता है^४। यथा 'अभिज्ञानशाकुन्तल' में विदूषक ने निम्न उक्ति में भृगया—जो कि दोष है—को गुण बताया है। "लोग भृगया को व्यर्थ ही व्यसन बताते हैं। इससे देह की चर्बी कम होती है, पेट पतला

१. दशरूपक, तृतीय प्रकाश, १७

२. उत्तररामचरित, अङ्क ३, २६

३. नाट्यदर्पण, पृ० १२९

४. दशरूपक, तृतीय प्रकाश, १९

५. नाट्यदर्पण, पृ० १२९

६. अभिज्ञानशाकुन्तल, द्वितीय अङ्क, ५

हो जाता है एवं तारीर उठने बैठने के योग्य हो जाता है। मृगया खेलने से जगली जानवरों के चित्त व आकृति में भय तथा क्रोध के समय क्या-क्या विकार होते हैं, इसका ज्ञान प्राप्त होता है। इसमें अचल लक्ष्य की विधि करना पड़ता। यह धनुर्धारियों की बहुत बड़ी विशेषता है।

प्रच्छक और प्रतिवक्ता द्वारा परस्पर किया गया उक्ति-प्रत्युक्तात्मक गूढ़ भाषण कोउ द्वात्यक कहते हैं^१। यथा 'पाण्डवानन्द' में सूत्रधार और परिस्पाश्विक की निम्न उक्ति—

‘सबसे अधिक प्रशंसनीय वस्तु क्या है ? गुणियों की क्षमा। तिरस्कार किसे कहते हैं ? वह तिरस्कार जो अपने बन्धुओं द्वारा किया गया हो। दुःख क्या है ? दूसरों के आश्रय में रहना दुःख है। जगत में प्रशंसा के योग्य कौन है ? जिसका आश्रय लिया जाता है। मृत्यु किसे कहते हैं ? व्यसन को। शोक का त्याग कौन कर सकता है ? जिन्होंने अपने वैरियों पर विजय प्राप्त कर ली है। ये सारी बातें किसने जान ली ? विराटनगर में अज्ञात रूप में छिपकर पाण्डवों ने।”

जहाँ विघलित प्रयोजन का, अन्य कार्यों के करने के व्याज से, सम्पादन होता है वहाँ अवलगित बोध्यज्ञ होता है^२। यथा ‘उत्तररामचरित’ में दोहद कार्यों के व्याज से सीता का जनापवाद के कारण अरण्य में त्याग। दारुपकवार^३ घनश्रृङ्ग ने दो प्रकार का ‘अवलगित’ माना है। एक ही क्रिया के द्वारा एक कार्य के समावेद से किसी दूसरे कार्य की भी सिद्धि प्रथम प्रकार का अवलगित है। इस परिभाषा का उदाहरण वही है जिसे नाट्यदर्पणकार ने प्रस्तुत किया है। एक कार्य के प्रस्तुत होने पर वह न होकर दूसरा हो, यह दूसरे प्रकार का अवलगित है। तथा ‘छलितराम’ नाटक में राम इसलिए पैदल जाना चाहते हैं कि पिता से विमुक्त अयोध्या में विमान से प्रवेश करना ठीक नहीं है। यहाँ इस प्रस्तुत वस्तु के होते हुए उन्हें चाये चलकर भरत के दर्शन की सिद्धि हो जाती है।

गाधारण वर्णन के अभिप्राय से बहे हुए का अन्य सबार से कथन करना अवस्पन्दित कहलाता है^४। यथा ‘वेणीसंहार’ के प्रथम अङ्क में धूम्रपार की निम्न उक्ति—‘सुन्दर पदसम्पन्न, मधुरालापी तथा हर्ष के कारण लीघ्रगामी

१ नाट्यदर्पण, पृ० १३१

२ सञ्चयलवित मिट्टि कार्योंस्यान्यमिषेण वा (नाट्यदर्पण, पृ० १३२)

३. दारुपक, तृतीय प्रकाश, १४, १५

४.

राजहंस दिशाओं को क्षोभित कर रहे हैं एवं समय पाकर भूतल पर उतर रहे हैं ।

अथवा

अच्छे वच्छे प्रभावशाली राजाओं की सहायता से सम्पन्न, वाणीमान से मधुर-भाषी, सम्पूर्ण दिशाओं पर प्रभुत्व स्थापित करनेवाले, पागल की भाँति कार्य करने वाले चतुराष्ट्र पुत्र मृत्यु के वशीभूत पृथ्वी पर गिर रहे हैं^१ ।

उपर्युक्त स्थल में सूत्रधार के द्वारा पड़े गए श्लोक में 'धातुं'राष्ट्र' शब्द का अर्थ पारिपाश्विक ने बौरवपुत्र के लिए समझकर सूत्रधार से कहा— ऐसा मत कहो, अमंगल का नाश हो । तब सूत्रधार ने कहा कि मैंने 'धातुराष्ट्र' शब्द का प्रयोग राजहंस के लिए कहा है । इस प्रकार यहाँ अन्वयार्थ बमन होने से अवस्पन्दित वीर्यङ्ग की प्राप्ति हुई है ।

सात्वती वृत्ति

'सात्वती' शब्द की उत्पत्ति 'सत्त्व' से हुई है । सत्त्व का तात्पर्य मनस् से हो सकता है अथवा सत्त्वगुण से^२ । इस वृत्ति में मनश्चेष्टा अथवा सात्विकाभिनय की प्रधानता रहती है । फिर भी इसमें वागभिनय एवं अङ्गाभिनय का भी समावेश रहता है । सत्त्वशाली पुरुषों के द्वारा प्रयोज्य होने के कारण यह वृत्ति 'सात्वती' नाम से प्रसिद्ध है । भरत के अनुसार इस वृत्ति में सत्त्वगुण की प्रधानता रहती है । इसमें न्याय समन्वित वृत्त का वर्णन रहता है । इस वृत्ति में हर्ष का प्राधान्य एवं शोक का सर्वथा अभाव पाया जाता है^३ । भरत ने इस वृत्ति को वीर, अद्भुत एवं रौद्र रस के लिए उपयुक्त माना है । इनका यह मत सगत ही है क्योंकि इसमें न्याय-समन्वित युद्ध का वर्णन किया जाता है । इसमें उद्धत पुरुषों का ही प्रयोग किया जाता है^४ ।

नाट्यदर्पणकार ने इसमें आर्जव (कुटिलता का अभाव), आघर्ष (तिर-

१ सत्पसा मधुरगिर प्रसाधितशामदोदतारम्भा ।

निपतन्ति धातुं राष्ट्रं कालवशान्मेदिनी पृष्ठे ॥ (वेणीसंहार, प्र० अ०, ६)

२. सत् सत्त्व प्रकाशस्तद् यत्रास्ति तत् सत्त्वमनस्तत्र भवा सात्वती संज्ञा शब्दत्वेन बाहुलवात् स्वीत्वम् । (नाट्यदर्पण पृ० १३९)

३ या सात्वतेनेह गुणेन युक्ता, न्यायेन वृत्तेन समन्विता च ।

हर्षोत्कटा सद्भुतशोकभावा सा सात्वती नाम भवेत्तु वृत्तिः ॥

(नाट्यशास्त्र, अ० २२-३८)

४ नाट्यशास्त्र, अ० २२-४०

स्कार)। हथें एवं घंघें आदि भावों की स्थिति मानी है। इस वृत्ति के कई अङ्ग हैं। पुनश्च इसमें पात्रों में गम्भीर उक्ति पायी जाती है। यथा 'महावीर-चरित' में राम व परशुराम की निम्न उक्ति—प्रत्युक्ति—

“राम—सपरिवार स्वामी कार्तिकेय के विजय से प्रभावित होकर भग-वान महादेव ने प्रसाद रूप में जो आपको परशु दिया, यह वही परशु है।

परशुराम—यह आचार्य का ही प्रिय परशु है।

दास्य प्रयोग की क्रीडा में सैन्य युवन कुमार मेरे द्वारा जीत लिए गए थे। इससे प्रसन्न होकर और मेरा आलिङ्गन कर सकर द्वारा यह परशु प्रदान किया गया”^१। धनञ्जय ने इस प्रकार के अङ्ग को 'सत्पापक' की सजा प्रदान की है।

जहाँ किसी कार्य को प्रारम्भ किया जाय किन्तु उस कार्य का परित्याग कर दूसरे कार्य को सम्पादित किया जाय, वहाँ सात्वती वृत्ति का दूसरा अङ्ग होता है। इस अङ्ग को 'परिवर्तक' नाम से अभिहित किया जाता है। यथा 'महावीरचरित' में राम की वीरता को देखने के अनन्तर आश्चर्यचकित परशुराम उन्हें गले लगाना चाहते हैं।

जहाँ एक पात्र किसी दूसरे पात्र को युद्ध के लिए उत्साहित करे वहाँ सात्वती वृत्ति का तृतीय अङ्ग होता है। इसे 'उत्पापक' कहा जाता है। यथा 'महावीरचरित' में बालि की निम्न उक्ति—

“तुम मुझे आनन्द या विस्मय या दुःख के लिए दिखाई रहे हो, मैं कहने में अममथ हूँ। तुम्हारा दर्शन पाने पर मेरी आँखों की तृप्ति कैसे हो सकती है? तुम्हारे साथ मेरा समागम असम्भव है। अधिक कहने की कोई आवश्यकता नहीं। जामदग्न्य के विजय से प्रसिद्ध तुम्हारे हाथ में धनुष जम्भायमान हो।” उपर्युक्त पक्तियों में बालि ने राम को युद्ध के लिए प्रोत्साहित किया है। अतएव यहाँ सात्वती वृत्ति का तृतीय अङ्ग है।

इन वृत्ति में कहीं-कहीं सामादिक का प्रयोग या दैव आदि शक्ति से शत्रुओं का भेदन किया जाता है। यथा 'रामायण' में रामचन्द्र की दैव शक्ति के कारण ही विभीषण का रावण से भेद हो जाता है। 'सात्वती' के इस अङ्ग को साहचर्य कहा जाता है। इसी प्रकार इस वृत्ति के और भी भेद हो सकते हैं।

कैशिकी वृत्ति

'कैशिकी' शब्द का सम्बन्ध स्पष्ट रूप से 'वेज्ञ' से है। अभिनवगुप्त ने भी इसका सम्बन्ध 'वेज्ञ' से ही बतलाया है। अर्ध त्रिया को न करते हुए भी

केश देह की शोभा में उपयोगी होते हैं। इसी प्रकार जो व्यापार नाट्य में सौन्दर्य उत्पन्न करने में सहायक होता है, उसे 'कैशिकी' वृत्ति कहते हैं। कल्तिनाथ के अनुसार केश अत्यन्त मृदु होते हैं। पुष्पो से युक्त होने पर तो इनकी शोभा द्विगुणित हो जाती है। अतः मृदु तथा विचित्र व्यापार से सवलित होने वाली वृत्ति 'कैशिकी' है^१।

भरत के अनुसार सौकुमार्य युक्त मनोहर अङ्गों को सञ्चालित करते हुए विष्णु भगवान् ने सुन्दर केशों को बाँधकर कैशिकी वृत्ति की रचना की^२। यद्यपि विष्णु और शिव, जो कि क्रमशः कैशिकी वृत्ति को उत्पन्न करने वाले एवं इसको अभिनीत करने वाले हैं, दोनों ही पुरुष हैं। तथापि अन्य साधारण मर्त्यपुरुष इसको अभिनीत नहीं कर सकते हैं। अतः कैशिकी वृत्ति के अभिनय के लिए ब्रह्मा को मन से चतुर अप्सराओं की रचना करनी पड़ी क्योंकि मुनिकन्यायों भी इसका अभिनय उचित ढंग से नहीं कर सकती थी। नाट्यदर्पणकार के अनुसार अत्यन्त लम्बे केशों से युक्त होने के कारण स्त्री को 'कैशिका' कहा जाता है। उनकी प्रधानता होने पर यह वृत्ति 'कैशिकी' कहा जाती है^३।

उपमूर्धत परिभाषाओं पर विचार करने से यह स्पष्ट प्रतीत होता है कि कैशिकी वृत्ति में अभिनय अत्यन्त रञ्जक हुआ करता है। अतएव यह वृत्ति शृंगार और हास्य में अत्यन्त उपयोगिनी है। इसमें नृत्य, गीत, काम व्यवहार, विलास आदि की प्रधानता होती है। दशरूपककार ने इस वृत्ति के चार अङ्ग माने हैं—नर्म, नर्मस्फिञ्ज, नर्मस्फोट तथा नर्मगर्भ^४। परन्तु नाट्यदर्पणकार ने केवल 'नर्म' को ही अङ्ग माना है। इनका भी मत सगत है क्योंकि इसके समस्त भेदों में 'नर्म' का ही प्राधान्य है।

दृष्टजन को आवर्णित करने वाला, वाणी वेप तथा चेष्टा आदि के द्वारा किया जानेवाला शिष्ट परिहास 'नर्म' है^५। अब हम प्रत्येक का उदाहरण

१ केशाना समूह कैशिकम् । कैशो हवत् मृदुत्वात् सुमनोमि विचित्रत्वाच्च कैशिकी योगोऽपि द्रष्टव्यः । (सगीतरत्नावली टीका)

२ विचित्रैरङ्गहारैस्तु देवो काला समन्वितः ।

बबन्ध यः शिक्षापाशं कैशिकी तत्र निर्मिता । (नाट्यशास्त्र अध्याय २२-१३)

३ अविशामिनः केशाः सन्त्यासामिति कैशिका स्त्रियः 'स्तनकेशवती' हि स्त्रीणाम् लक्षणम्' तत्प्रधानत्वात् तासामपि कैशिकी । (नाट्यदर्पण, पृ० १३९)

४ नर्मतस्फिञ्जतस्फोटतद्गर्भैश्चतुरङ्गिका ।

दशरूपक, द्वितीय (प्रकाश, ४८)

५ अप्राप्यदृष्टजनावर्जनं रूपो वाग्, वेप, चेष्टाभिः परिहामो नर्मः ।

(नाट्यदर्पण, पृ० १३९)

देंगे। वाक्नुम का उदाहरण—“जब पार्वती की सखियों ने परिहासयुक्त उसे आशीर्वाद दिया कि इस चरण से पति के चिर पर स्थित चन्द्रकला का स्पर्श करो तब पार्वती ने उन्हें पुष्प एवं मालामो से आच्छादित कर दिया।”

वेप नर्म के उदाहरण के लिए हम ‘नागानन्द’ नाटक के विदूषक तथा दोस्तर को ले सकते हैं। चेष्टा नर्म का उदाहरण ‘मालविकाग्निमित्र’ नाटक से दिया जा सकता है जहाँ आपकियाँ लेते हुए विदूषक के ऊपर दण्डकाष्ठ को फेंककर निपुणिका सर्प का भय उत्पन्न कर देती है। उपर्युक्त नर्म मान-हास्य, शृङ्गार-हास्य एवं भय-हास्य आदि भेद से कई प्रकार का होता है।

आरम्भटी वृत्ति

आर (वायुक) के तुल्य भट (उद्धत पुरुष) जिस वृत्ति में पाए जाते हैं, उसे ‘आरम्भटी’ कहते हैं^१। इस वृत्ति में अधिकतर असुरों का प्रयोग किया जाता है क्योंकि वे स्वभावतः उद्धत, हिंसक, चञ्चल और असम्य होते हैं। भरतमुनि के अनुसार दम्भ व मनूत, इन्द्रजाल एवं युद्ध आदि का प्रदर्शन उस वृत्ति में होता है^२। इस वृत्ति के पात्र उद्धत होते हैं, अतएव दम्भ आदि का प्रयोग सयत् ही है।

नाट्यदर्पण के अनुसार इस वृत्ति में असत्य, अनेक प्रकार के युद्ध, छल, इन्द्रजाल, पुस्त (विषकारी), विविध नेपथ्य, विलिज्जहस्तिप्रयोग एवं मायावी शिर का प्रदर्शन होता है। साथ ही साथ आक्रमण व अग्नि आदि कृत विद्रव का प्रदर्शन, बाहुयुद्ध व क्षत्र प्रहारादि का प्रयोग भी इस वृत्ति में किया जाता है। पहली अवस्था का परित्याग कर नायक के दूसरी अवस्था के ग्रहण का प्रदर्शन भी इसी वृत्ति में होना है^३।

विविध नेपथ्य का प्रयोग ‘वेणीसहार’ में किया गया है। ‘उदयनचरित’ में किलिज्जहस्ति का प्रयोग देखने के लिए मिलता है। ‘रामाभ्युदय’ में मायावी शिर का प्रयोग किया गया है। ‘रत्नावली नाटिका’ में घुबसाल से बन्दरों के छूटने पर अन्तपुर में भगदड़ का वर्णन है। “बन्दर को देखकर नपुंसक भाग रहे हैं यह उचित ही है क्योंकि उनकी गणना मनुष्यों में नहीं है। यह वामन त्रय के कारण कञ्चुकी के कञ्चुक में अपने को छिपा रहा

१ कुमारसम्भव सप्तम सर्ग, १९

२ नाट्यदर्पण, पृ० १४०

३ नाट्यशास्त्र, अध्याय २२, ५५—५७

४. नाट्यदर्पण, पृ० १४०

है। कोनों में छिपकर किरातो ने अपना नाम सार्यक कर दिया है। ये अपने देखे जाने की शङ्का से नीचे होकर मन्द-मन्द चल रहे हैं।

बाली के नेतृत्व को छोड़कर सुग्रीव के नेतृत्व को स्वीकार करना एवं परशुराम की उद्धतावस्था को छोड़कर दूसरी शान्तावस्था का वर्णन नायकान्तर और अवस्थान्तर के ग्रहण के उदाहरण हैं।

यद्यपि सात्वती और आरभटी इन दोनों वृत्तियों में युद्ध का प्राधान्य है तथापि इनमें परस्पर कुछ भेद भी है। सात्वती न्याय वृत्त से सम्बन्धित रहती है, परन्तु आरभटी वृत्ति में माया एवं छद्म आदि का प्राधान्य सर्वत्र पाया जाता है। संग्राम का बाहुल्य सात्वती वृत्ति में भी पाया जाता है परन्तु वह संग्राम न्याय पर आधारित रहता है। इसके विपरीत आरभटी वृत्ति में न्याय एवं चरित्र पर किञ्चित् भी ध्यान नहीं दिया जाता है। प्रतिपक्षी का अनिष्ट किसी भी प्रकार हो, यही इस वृत्ति का मूल है।

पुनश्च सात्वती वृत्ति में हर्ष का प्राधान्य एवं शोक का सर्वथा अभाव पाया जाता है^१। अतएव यह धीरोदात्त नायक के व्यापार से सम्बन्धित रहती है। इसके विपरीत आरभटी वृत्ति में उद्धत पात्रों की ही प्रचुरता होती है। यही इन दोनों वृत्तियों में भेद है।

अभिनय

साक्षात्कारात्मक रूप से अभिनेतव्य अर्थ जिसके द्वारा सामाजिकी के पास पहुँचाया जाता है, वह 'अभिनय' कहलाता है^२। 'अभिनय' में अभि उपसर्ग एवं नी धातु है। 'अभि' उपसर्ग अभिमुख को एवं 'नी' धातु नीयते को संकेतित करती है। इस अभिनय के चार भेद हैं—वाचिक, आङ्गिक, भात्त्विक और आहार्य।

वाचिक अभिनय

भारतीय रङ्गमञ्च पर रस और वाक्य की दृष्टि प्रधान रही है। अतएव वाचिक अभिनय का भार विचार इसी आधार पर किया गया है। भरत के अनुसार वाचिक अभिनय नाट्य का शरीर है यद्यपि अभिनय के अन्य अङ्ग

१. रत्नानली, द्वितीय अङ्क, ३

२. दशरूपक, द्वितीय प्रकाश, ५३

३. सामाजिकानामाभिमुख्येन साक्षात्कारेण नीयते प्राप्यते अर्थोऽनेनेत्यभिनयः।

(नाट्यदर्पण, पृ० १६७)

उसके ध्रुप को व्यञ्जित करते हैं। नाट्यदर्पणकार के अनुसार शोध, अहंकार, जुगुप्सा, उत्साह, विस्मय, हास, रति, भय, शोक, सुख, दुःख, मोह, लोभ, माया, असूया, शका, वेषयु, स्तम्भ, रोमाञ्च, मूर्च्छा एवं वैवर्ण्य आदि भावों का अनतिश्रमण करते हुए वक्ता के भाव के अनुसार उसकी वाणी का अनुकरण वाचिक अभिनय कहलाता है^२। हमे भावों के अनुरूप ही वाणी का अनुकरण करना चाहिए। इसीलिए कवि सोय 'सक्रोध' 'सावेग' इत्यादि क्रिया विशेषणों का प्रयोग नाटक में किया करते हैं। वाचिक अभिनय में यथामावानुक्रियाभावों का अनुकरण आवश्यक है। यथोचित भावों का अनुकरण किए बिना जो कथन करना है, वह तो केवल 'अनुवाद' की संज्ञा प्राप्त करता है। इस वाचिक अभिनय से 'भाव' का प्रस्फुटन होता है। वाक् की यह अनुक्रिया अध्यवसाय के ही कारण होती है क्योंकि राम आदि को नट एवं प्रेक्षक आदि ने देखा नहीं है। नट आदि अनुकर्ता राम आदि अनुकार्य को देखे बिना अनुकरण नहीं कर सकते हैं। प्रेक्षक भी बिना राम आदि अनुकार्य को देखे हुए अनुकर्ता के अनुकर्तृत्व को नहीं समझ सकते। अतः नट कविनिबद्ध राम आदि के चरित का मसीमौलि अध्ययन करके एवं अभ्यास के कारण अनुकार्य को दृष्ट मानता हुआ यह अध्यवसाय करता है कि मैं राम का अनुकरण कर रहा हूँ^३।

सच्ची बात तो यह होती है कि वह लोक व्यवहार का ही अनुकरण करता है। प्रसन्न होते हुए भी नट, जहाँ राम के रोने का प्रसङ्ग आता है, रुदन करता है। इसी प्रकार वह दुःखित होते हुए भी राम के हँसने के प्रसंग पर हँसने लगता है। अत्यन्त मनोहर सगीत का श्रवण करते ॥ए प्रेक्षक गण भी विभिन्न स्वरूप, देश एवं काल आदि का भेद होते हुए भी चारों अभिनयों से आच्छादित होने से नट में राम का अध्यवसाय करने लगते हैं।

राम की गति, वाणी एवं आकृति आदि का कालदर्शी मुनि लोग निश्चय कर लेते हैं। उसी को कवि नाटक में निबद्ध करते हैं। नट उस नाटक के अध्ययन एवं मुनि के विश्वास के कारण राम आदि को साक्षात् देखता है। नट को यह निश्वास रहता है कि हम साधारण जन भ्रूण कर सकते हैं परन्तु

१. वाचियत्नस्तु कर्तव्यो नाट्यस्यैषा तनु स्मृता ।

अङ्गनेपथ्यसत्त्वानि वाक्यार्थं व्यञ्जयन्ति हि ॥

(नाट्यशास्त्र, अध्याय १४—२)

२. नाट्यदर्पण, पृ० १६७

३. नाट्यदर्पण, पृ० १६७

८ ना०

मुनि आदि नहीं। ऐसे नट में सामाजिक राम का अध्यवसाय कर लेता है। प्रेक्षकों ने अनुकार्य को देखा हो या न देखा हो किन्तु उनको नट में रामादि के तादात्म्य का निश्चय होता है ही। इसीलिए वह सुख दुःखमयी राम आदि की अवस्थाओं में तन्मय सा हो जाता है। अन्यथा यह राम कृत्रिम है इस प्रकार का ज्ञान होने पर प्रेक्षकगण रामादि के सुख-दुःखों में तन्मयता को नहीं प्राप्त कर सकते हैं।

नाटकीय प्रयोग में आने वाली भाषा के चार भेद हैं—अतिभाषा, आर्य-भाषा, जातिभाषा और योग्यन्तरी भाषा। देवगण 'अतिभाषा' का प्रयोग करते हैं एवं राजा लोग 'आर्यभाषा' का प्रयोग करते हैं। 'जातिभाषा' श्लेष्छो की भाषा है। ग्राम्य और वन्यपशुओं के लिए योग्यन्तरी भाषा का प्रयोग किया जाता है। पाठ्य की दृष्टि से जातिभाषा के, जिसका प्रयोग चारों वर्णों के लिए होता है, दो भेद हैं—संस्कृत और प्राकृत। उद्धत, ललित, शान्त एवं उदात्त कोटि के पात्र संस्कृत भाषा का प्रयोग करते हैं। उत्तम कोटि के पात्र भी, जब सकटों से आपन्न रहते हैं, प्राकृत भाषा का ही प्रयोग करते हैं। प्राकृत भाषा के भी कई भेद हैं। यथा मागधी, आवन्ती, प्राच्या, क्षीरसेनी, अर्धमागधी, वाह्लीका एवं दाक्षिणात्य आदि। शकार, आभीर, आण्डाल, शबर, द्रमिड, आन्ध्र और वनघर आदि के लिए भी भाषाएँ नियत हैं। विद्रूपक एवं धूर्त क्रमशः प्राच्या और आवन्ती भाषा का प्रयोग करते हैं। नायिका और उसकी सखियाँ क्षीरसेनी प्राकृत का प्रयोग करती हैं। सैनिक और जुआड़ी आदि दाक्षिणात्य भाषा का प्रयोग करते हैं। वाह्लीका उत्तर प्रान्त की स्वदेशी भाषा है। 'शकार' को शकारी भाषा का प्रयोग करना चाहिए। शकों को भी शकारी भाषा का ही प्रयोग करना चाहिए। कोयला बनाने वाले, लकड़ी एवं पत्ता आदि बेचने वाले 'शबर' भाषा का प्रयोग करते हैं। गज, अश्व, ऊँट, बकरी आदि का व्यापार करने वाले 'आभीरी' भाषा का प्रयोग करते हैं। चेट, राजपुत्र एवं थोड़ी आदि अर्धमागधी में वार्ता-लाप करते हैं।

विन्ध्य और समुद्र के बीच निवास करने वाले मनुष्य नकार से युक्त भाषा का प्रयोग करते हैं। गङ्गा और समुद्र के मध्य निवास करने वाले 'एकार' से युक्त भाषा का प्रयोग करते हैं। सौराष्ट्र तथा अवन्ति देश के निवासियों की भाषा में 'वकार' का अधिक प्रयोग होता है। हिमालय, सिन्धु, सौवीर तथा अन्य देशों की भाषा में 'अकार' का प्रयोग होता है। उपर्युक्त प्रकार से ही नाटक में भाषा का प्रयोग निबन्धनीय है। इनसे नाटकीय सम्भाषण में यथार्थ की दृष्टि का पता चलता है।

नाट्यदर्पणकार ने भरत वा अनुसरण करते हुए नाटकीय सम्बोधनों की भी विस्तार से चर्चा की है। तपस्वी, अर्च्य एवं विद्वान् पात्र को 'भगवन्' शब्द से सम्बोधित करना चाहिए। नृप को 'महाराज' कहना चाहिए। नीच पात्रों द्वारा राजा को 'महिन्' कहा जाता है। राजाकी प्रजा राजाको 'देव' शब्द से सम्बोधित करती है। राजा विदूषक को 'वयस्य' आदि कहता है। राजपुत्र को 'कुमार' अथवा 'भर्तृदारक' से सम्बोधित किया जाता है। मुनि और शास्य को 'भदन्त' एवं पाशुपत आदि तपस्वी को 'भासर्वज्ञ' कहा जाता है। अधमपात्र के द्वारा गन्धी आर्य' कहा जाता है। नटी व सूत्रधार परस्पर एक दूसरे को 'आर्य' व 'आर्ये' इस तरह सम्बोधित करते हैं। युवावस्था में पति अपनी पत्नी के द्वारा 'आर्यपुत्र' से व्यवहृत होता है। पारि-पाश्विक सूत्रधार को 'भाव' कहता है। पारिपाश्विक जो सूत्रधार की अपेक्षा म्यून गुणों से युक्त रहता है, सूत्रधार के द्वारा 'मार्य' कहा जाता है। अवस्था और गुणों में समान पात्र परस्पर 'मित्र' शब्द का प्रयोग करते हैं। नीच पात्र परस्पर 'हहो' शब्द का प्रयोग करते हैं। ब्राह्मण अपनी इच्छा के अनुसार राजा को उसके नाम से भी सम्बोधित कर सकता है। पुनश्च वह मंत्रियों को 'अमात्य' या 'मन्त्रिव' कहता है। शिष्य या पुत्र गुरु अथवा पिता के द्वारा 'पुत्र', 'वत्स', 'तात' शब्द से सम्बोधित किया जाता है। राजा ऋषि के द्वारा 'राजन्' कहा जाता है।

जो जिस कर्म (वाणिज्य, कृषि, पशुपालन, गीत, नृत्त, वाद्यवादन, राजसेवा आदि एवं जाति तथा कुल आदि से सम्बन्धित होता है, उसका उसी कर्म आदि की उपाधि से संकीर्तन होता है। यथा गान्धिव, ताम्बूलिक, कूपीवल, पशुपाल, गोपाल, गान्धर्व, चित्रकार, सेवक, वैद्य, क्षत्रिय, ब्राह्मण आदि कर्म एवं जाति की उपाधि से कहा जाता है'।

पत्नी (सधर्मचारिणी), ब्राह्मण की स्त्री, लिङ्गिनी और तपस्विनी को 'आर्ये' कहा जाता है। वृद्धा स्त्री एवं गन्धी को 'आर्ये' और 'अम्बा' भी कहा जाता है। मान्या (ईषद् वृद्धा) स्त्री को 'भवती' और 'आर्ये' शब्द से सम्बोधित किया जाता है। अपने परिजनो से राजपत्नी 'भद्रिणी', 'स्वामिनी', 'देवी' शब्दों से सम्बोधित होती है। रत्नार्थं अभिलषित स्त्री को

१ येन केनचित् कर्मादिना य कश्चित् प्रसिद्ध, सतेन कर्मादिनोपाधिना शब्द प्रवृत्तिनिमित्तेन संकीर्तनीय । यथा गान्धिव ताम्बूलिक कूपीवल पशु-पालो गोपालो गान्धर्वश्चित्रकरः सेवकः वैद्य क्षत्रियो ब्राह्मण इत्यादि ।

(नाट्यदर्पण, पृ० ११०)

प्रथम परिचय में पुरुष पात्र 'दयिता' एवं 'प्रिया' कहता है। स्त्रियों को कभी कभी उनके पिता या पुत्र के नाम से भी सम्बोधित किया जाता है। यथा मातर पुत्रि^१ सोमशर्मजनी आदि। वृद्धा वेश्या को 'अत्ता' कहा जाता है। कुल, शील, वय एवं अवस्था आदि में समान स्त्रियाँ परस्पर 'हता' शब्द का प्रयोग करती हैं। कुलीन स्त्री सेविका को 'हञ्जे' कहती हैं।

उपर्युक्त सम्बोधन के प्रकार भारतीय शिष्टाचार से सम्बन्धित हैं एवं समस्त दृष्टि से पाँच प्रकार के हैं—

- (१) पदानुकूल
- (२) अवस्थानुकूल
- (३) सम्बन्धानुकूल
- (४) व्यवसायानुकूल
- (५) साधारण व्यवहारानुकूल

नाट्यदर्पणकार^१ ने विभिन्न चरित्रों के नामकरण की समस्या पर भी विचार किया है, जिससे उस समय के विभिन्न वर्गों के नामों पर प्रकाश पड़ता है। इनके अनुसार नाट्य में सत्त्व प्रधान पुरुष का नाम विक्रमसूचक होना चाहिए। यथा अरिमर्दन आदि। वणिक का नाम 'दत्तान्त' होना चाहिए। यथा समुद्रदत्त, सागरदत्त, आदि। ब्राह्मण का नाम गोत्र एवं कर्म के अनुसार होना चाहिए। यथा शाण्डिल्य, गार्ग्य आदि अथवा अग्नि-होत्रिय आदि। ब्राह्मणों के नाम शर्मन्त भी हो सकते हैं। यथा अग्निशर्मा, सोमशर्मा आदि। राजपत्नी का नाम शुभसूचक होना चाहिए। यथा सुलक्षणा, विजयवती आदि। वेश्याओं के नाम के अन्त में 'दत्ता' 'मित्रा' अथवा 'सेना' शब्द का प्रयोग करना उचित है। यथा देवदत्ता, विदग्धमित्रा एवं वसन्त-सेना आदि। चैटी का नाम पुरुष से सम्बन्धित रखना चाहिए। यथा मालिनी, मल्लिका आदि। इसी प्रकार अन्य भी उत्तम, मध्यम और अधम पात्रों का प्रयोजनानुसार नामाङ्कन करना चाहिए।

आङ्गिक अभिनय

आङ्गिक अभिनय में अङ्ग एवं उपाङ्ग से अभिनय किया जाता है। अङ्ग (शिर, हस्त, वद, कटि, पाशवं, पाद,) एवं उपाङ्ग (नेत्र, भ्रू, पद्म, अधर, कपोल, चिबुव)^२ के द्वारा कर्म की साक्षात् भाव से समझाना आङ्गिक

१ नाट्यदर्पण, पृ० ११०

२ तत्र शिरो हस्तोर पाशवंकटीपादत पङ्गानि ।

नेत्र-भ्रू- नासाधर-कपोल-चिबुकान्युपागानि ।

अभिनय है^१। जिस अभिनय में अङ्ग प्रयोजन हों, उसे 'वाङ्मय अभिनय' की सजा से अभिहित किया जाता है^२।

उत्तमाङ्ग के तेरह भेद हैं—आकम्पित, कम्पित, ध्रुत, विध्रुत, परिवाहित, आधूत, अवधूत, अश्वित, निह्वित, परावृत्त, उत्थित, अधोगत और ललित^३। सिर को ऊपर नीचे करना आकम्पित है। इसका प्रयोग सकेत देने, प्रश्न करने, सामान्य ढंग से सम्बोधित करने तथा आज्ञा देने में किया जाता है। कम्पित अवस्था में इसी प्रकार शिर-चालन अपेक्षाकृत अधिक और तीव्र-गति से होता है। इसका प्रयोग क्रोध करने, तर्क करने, समझने एवं घमकाने आदि में किया जाता है। सिर का धीरे-धीरे चालन ध्रुत है जिसका प्रयोग अनिच्छा, खेद, आश्चर्य एवं विश्वास आदि में किया जाता है। सिर का शीघ्र-तया चालन विध्रुत है। इसका प्रयोग शीत, आतक, भय, ज्वर एवं पान की प्रथम स्थिति में किया जाता है। सिर के दोनों ओर के मुड़ने को परिवाहित कहते हैं। इस चेष्टा का प्रयोग आश्चर्य, उत्साह, स्मरण, असहिष्णुता एवं मृङ्गार आदि की अभिनीत करने के लिए किया जाता है। आधूत स्थिति में सिर एक बार ऊपर की ओर उठता है एवं इसका प्रयोग गर्व आदि के प्रदर्शन के लिए किया जाता है। अवधूत स्थिति में सिर को एक बार नीचे झुकाया जाता है। इस स्थिति के द्वारा सन्देश एवं आवाहन आदि का प्रदर्शन किया जाता है जिसमें सिर गरदन पर एक ओर कुछ झुका रहता है, उसे अचित्त कहते हैं। इसका प्रयोग व्याधि, मूर्च्छा एवं मत्तावस्था को व्यक्त करने के लिए किया जाता है। सिर की निह्वित स्थिति में दोनों कंधे कुछ उठे रहते हैं, गरदन क्षित एवं ओर मुड़ी रहती है एवं साथ ही ग्रीह भी थोड़ी सी सिकुड़ जाती है। स्त्री पात्रों के द्वारा गर्व, मान, बिलास, बिम्बोक, क्लिप्तचित्त, मोहयित, कुट्टमित तथा स्तम्भ आदि के अभिनय में इसका प्रयोग किया जाता है। मुख घुमा लेने को परावृत्त कहा जाता है। इससे मुखका फेर लेना तथा

१. नाट्यदर्पण, पृ० १६८

२. नाट्यदर्पण, पृ० १६८

३. आकम्पित कम्पित च ध्रुत विध्रुतमेव च।

परवाहितमाधूत अवधूत तथाश्वितम् ॥

निह्वित परावृत्तमुत्थित चाप्यधोगतम्।

ललित चेति विज्ञेय त्रयोदशविध शिरः ॥

पीछे देखना आदि का अभिनय किया जाता है। उत्क्षिप्त सिर में मुख थोड़ा सा ऊपर उठाया जाता है। इसका प्रयोग उच्च अभिप्राय आदि को अभिनीत करने के लिए किया जाता है। अधोगत स्थिति में सिर नीचे की ओर गूँथा है। इसके द्वारा लज्जा एवं दुःख को व्यक्त किया जाता है। जब सिर का घालन समस्त ओर होता है, तो उसे ललित कहते हैं। इसके द्वारा मूर्च्छा, श्याधि, मद एवं निद्रा आदि का अभिनय किया जाता है।^१

भावों की अभिव्यक्ति में सबसे अधिक महत्व नेत्र का है। इनके सकोचन तथा प्रस्फुरण से अनेकानेक भाव व्यञ्जित हो जाते हैं। भरत ने अपने नाट्य-शास्त्र^२ में 'रन' भाव तथा संचारियों के प्रदर्शन में प्रयुक्त दृष्टि-चेष्टाओं की विस्तृत विवेचना प्रस्तुत की है। नाट्यदर्पणकार ने भी उन्हीं का अनुकरण किया है। दृष्टि के निम्न छत्तीस भेद हैं—कान्ता, भयानका, हास्या, वरुणा, अदभुता, रौद्रा, वीरा, वीभत्सा स्निग्धा, हृष्टा, दीना, क्रुद्धा, दत्ता, भयान्विता, जुगुप्सिता, विस्मिता, द्यूष्या, मलिना, आम्ता, लज्जान्विता, ग्लाना, शङ्किता, विषण्णा, मुकुला, कुञ्चिता, अभितप्ता, जिह्वा, ललिता, वितर्किता, अर्द्धमुकुला, विभ्रान्ता, विप्लुता, आकेकरा, विवोसा, प्रस्ता और मदिरा।

प्रेमभाव से भौहो को कुञ्चित कर तिरछी दृष्टि से देखना कान्ता दृष्टि-निक्षेप है। अत्यधिक भय को व्यक्त करने वाली दृष्टि भयानका है। इसका प्रयोग भयानक रस में किया जाता है। हास्या दृष्टि में क्रमशः दोनों पलकों कुञ्चित हो जाती हैं एवं उनमें विभ्रान्त पुतलियाँ भलबत्ती रहती हैं। करुणा दृष्टिनिक्षेप में ऊपर की पलकें नीचे झुकी रहती हैं एवं अर्ध-प्रवाह जारी रहता है। अदभुता दृष्टि में बरोनियाँ आकुञ्चित रहा करती हैं, आश्चर्य के कारण पुतलियाँ विस्फारित रहती हैं एवं आँखें फँल जाती हैं। रौद्रा दृष्टि में भीहें बक एवं पुतलियाँ निम्नस्थ रहा करती हैं। खोरा दृष्टि में पुतलियाँ मध्य में स्थिर रहती हैं। जब पुतलियाँ बककर के कारण उद्धेलित रहती हैं, भीहें स्थिर एवं परस्पर जुड़ी रहती हैं, तब उसे वीभत्सा की संज्ञा से अभिहित किया जाता है। स्निग्धा दृष्टि में पुतलियाँ स्थिर रहती हैं। हृष्टा नामक दृष्टिनिक्षेप में दृष्टि चञ्चल रहती है एवं पुतलियाँ अर्द्ध-मोलित रहती हैं। दीना दृष्टि में पुतलियाँ आँखों से भरी रहती हैं। यह शोक स्थायी भाव का धीरे-धीरे संचरण करती है। क्रुद्धा दृष्टि में भीहें क्रमाग की तरह टेढ़ी हो जाती हैं, पुतलियाँ ऊपर उठी हुई एवं विस्तम्भ

१. नाट्यशास्त्र, अध्याय ८, १९-३७।

२. नाट्यशास्त्र, अध्याय ८

रहती हैं। यह दृष्टि क्रोधभाव की व्यञ्जना करने के लिए प्रयुक्त होती है। दृष्टा दृष्टिमें पुतलियाँ स्थिर रहती हैं। भयान्विता नामक दृष्टिनिर्लेप में दोनों पलकें फैल जाती हैं एवं पुतलियाँ चञ्चल हो उठती हैं। इससे भय स्थायीभाव की व्यञ्जना होती है। जुगुप्सिता दृष्टि में पलकें संकुचित होते हुए भी पूर्णतः बन्द नहीं होतीं। इससे जुगुप्सा स्थायीभाव की व्यञ्जना होती है। विस्मिता दृष्टि में पुतलियाँ पूर्णतः ऊपर उठी रहती हैं एवं पलकें स्थिर रहती हैं। इससे विस्मय स्थायीभाव की व्यञ्जना होती है। शून्य की ओर ध्यान देने वाली दृष्टि शून्या कही जाती है। इसमें पुतलियाँ एवं पलकें समस्थिति में रहा करती हैं। मलिना दृष्टि में बरीनियाँ स्फुरित होती हैं एवं किनारे के भाग मलीन रहते हैं। श्रान्ता दृष्टि में पुतलियाँ झुकी रहती हैं, नेत्र तिरछे रहते हैं एवं पलकें गिरी हुई रहती हैं। लज्जान्विता दृष्टि में लज्जा के कारण ऊपर की पलकें झुक जाती हैं। श्लाना दृष्टि में भीहे, पलकें तथा बरीनियाँ श्लान होती हैं। शक्तिता दृष्टि में पुतलियाँ चकित रहती हैं। विपण्णा दृष्टि में दुःख के कारण पलकें फैलकर अलग हो जाती हैं एवं पुतलियाँ निस्तब्ध हो जाती हैं। मुकुला दृष्टि में सुख के कारण पुतलियाँ उन्मीलित रहती हैं एवं ऊपर की पलकें मुकुल पुष्प के समान झुकी हुई रहती हैं। कुंचिता दृष्टि में पुतलियाँ संकुचित रहा करती हैं। अभिताता दृष्टि में पुतलियों का सञ्चार मन्दगति से होता है क्योंकि पलकें परिचालित रहती हैं। यह व्यथा एवं सताप को व्यक्त करती है। जिह्वा दृष्टि में पुतलियाँ छिपी सी रहती हैं एवं पलकें नीचे झुकी रहती हैं। ललिता दृष्टि में भ्रू-सञ्चालन होता है। जब काम-भावना के चिह्नो को स्पष्ट रूप से व्यक्त करने की आवश्यकता पड़ती है, तब इस दृष्टि का उपयोग किया जाता है। जब तर्कना के कारण पलकें ऊपर उठी रहती हैं एवं पुतलियाँ उरफुल्ल रहती हैं, तब उसे वितर्किता दृष्टि कहते हैं। अर्धमुकुला दृष्टि में प्रसन्नता के कारण पलकें अर्धमुकुलित रहती हैं एवं पुतलियाँ कुछ चञ्चल रहती हैं। जब पुतलियाँ अस्थिर रहती हैं एवं नेत्र विस्तार के कारण उरफुल्ल प्रतीत होते हैं, तब उसे विभ्रान्ता दृष्टि कहते हैं। जब स्फुरित पलकें कभी झुकती हैं एवं कभी स्तब्ध होती हैं एवं पुतलियाँ चञ्चल होकर ऊपर उठ जाती हैं, तब उसे विप्लुता दृष्टि की संज्ञा प्रदान की जाती है। आकेकरा दृष्टि में आँखें आधी खुली रहती हैं एवं आधी भँपी रहती हैं, पलकें एवं अपाङ्ग कुछ संकुचित तथा मुकुलित रहते हैं। विकोशा दृष्टि में पुतलियाँ चञ्चल रहती हैं एवं दोनों पलकें पूर्णरूप से विस्फारित रहती हैं। शस्ता दृष्टि में

मय से पलकें उपर उठ आती हैं एवं पुतलियों में कम्पन होता रहता है। मदिरा दृष्टि में आला के मध्य भाग घूर्णित रहते हैं, अन्तभाग बलान्त होते हैं, नेत्र नीचे की ओर झुके हुए एवं उपाङ्ग विवसित रहते हैं।

भरतमुनि ने नेत्रतारकों की नव स्थितियां मानी हैं—भ्रमण, चलन, पातन, चालन, प्रवेशन विवर्तन, समुद्वृत्त, निष्क्राम और प्राकृत। पलकों के अन्दर तारामण्डल की आवृत्ति भ्रमण है, तिर्यक घूमना चलन है, स्वस्त होना पातन है, कम्पित होना चालन है, अन्दर प्रावृष्ट होना प्रवेशन है, कटाक्ष की स्थिति में होना विवर्तन है, ऊपर उठना समुद्वृत्त है बाहर आना निष्क्राम है तथा स्वाभाविक स्थिति में होना प्राकृत है। इन षेष्टाओं का प्रयोग रसों के अनुसार ही करना चाहिए। भ्रमण, चलन, उद्वृत्त निष्क्राम का धीर और रौद्र रस में, निष्क्राम और चालन का भयानक रस में, प्रवेशन का हास्य और वीर्यरस में, पातन का कर्षण रस में, निष्क्राम का अद्भुत रस में, विवर्तन का शृङ्गार रस में तथा सामान्य स्थितियों में प्राकृत का प्रयोग किया जाना चाहिए।

इसी प्रकार अक्षिपुट के भी नव भेद हैं—उन्मेष, निमेष, प्रसृत, कुञ्चित, सम, विवर्तित, स्फुरित पिहित और विताडित। अक्षिपुटों का अलग होना उन्मेष है, मिलना निमेष है, फैलना प्रसृत है, सकुचित होना कुञ्चित है, स्वाभाविक स्थिति में रहना सम है, ऊपर होना विवर्तित है, स्पन्दित होना स्फुरित है, निधिल होना पिहित है तथा अकस्मात् आहत होना विताडित है। निमेष, उन्मेष एवं विवर्तित का प्रयोग क्रोध की स्थिति में किया जाता है। प्रसृत का प्रयोग विस्मय, हर्ष एवं वीररस में सगत है। कुञ्चित का प्रयोग अनिष्ट दर्शन, अनिष्ट गन्ध, अनिष्ट रस तथा अनिष्ट स्पर्श के अभिनयार्थ किया जाता है। समका शृङ्गार में, स्फुरित का ईर्ष्या में, पिहित का सोने, मूर्च्छित होने, तूफान, गर्मी, वर्षा, काजल लगाते समय एवं आँखों की बीमारी में विताडित का अकस्मात् चोट लगने पर प्रयोग किया जाता है।

भ्रू के सात भेद हैं—उत्क्षेप, पातन, भ्रूकुटी, चतुर, कुञ्चित, रेचित और सहज। एक साथ अथवा अलग-अलग भौंहों के उठने को उत्क्षेप कहते हैं। इसका प्रयोग क्रोध, वितर्क हेला एवं लीला आदि में, देखने एवं सुनने में किया जाता है। जब भौंहें एक साथ अथवा अलग-अलग नीचे आती हैं, तब उसे पातन कहते हैं। इसका प्रयोग असूया, जुगुप्सा, हास तथा सूचने की अवस्था में किया जाता है। जब भौंहें को मूलभाग में

ऊपर उठाया जाता है तब-उसे भ्रुकुटी की संज्ञा प्रेक्षानर्की जाती है। क्रोध की दीप्तावस्था में ही इसका प्रयोग करना सगत है। जब भीहे मधुर भाव से कुछ फैलकर चञ्चल हो जाती हैं, तब उसे चतुर कहते हैं। ललित एवं सौम्य शृङ्गार तथा स्पर्श की स्थिति में इसका प्रयोग करना चाहिए। एक अथवा दोनो भीहो के मृदुभग को कुञ्चित कहते हैं। मोट्टायित, कृट्टमित, विलास तथा किलकित्त का अभिनय इसी के द्वारा किया जाना चाहिये। ललित भाव से एक भीह के उठने को रेचित्त कहते हैं। इसका प्रयोग नृत्य में किया जाता है। जब भीहें सहज स्थिति में रहती हैं तब उन्हें सहज कहते हैं। साधारण भावों को व्यक्त करने के लिए ही इसका प्रयोग किया जाता है।

नासिका के छ भेद हैं—नता, मन्दा, विकृष्टा, सोच्छ्वासा, विकुञ्चिता और स्वाभाविका। नासिका की नता चेष्टा में नासापुट निरन्तर स्फुरित रहते हैं। इससे दुःख के निश्वास का अभिनय किया जाता है। जब नासापुट शान्त रहता है, तब उसे मन्दा कहते हैं। इसका प्रयोग निर्वेद, उत्सुकता, चिन्ता तथा शोक आदि में किया जाता है। विकृष्टा चेष्टा में नासापुट फूले रहते हैं। इसके द्वारा तीव्रगन्ध, रौद्र तथा वीर भाव अभिनीत होता है। जब वायु अन्दर खींची जाती है, तब उसे सोच्छ्वासा कहते हैं। यह मधुर गन्ध तथा गहरी साँस लेने में प्रयुक्त होता है। विकुञ्चिता में दोनो नासापुट सिकुड़ जाते हैं। इस चेष्टा का प्रयोग जुगुप्सा तथा असूया को व्यक्त करने के लिए किया जाता है। स्वाभाविका चेष्टा में नासिका अपनी सहज स्थिति में रहती है और अन्य भाव स्थितियों को व्यक्त करने के लिए इसी का प्रयोग किया जाता है।

गण्ड के भी छ भेद हैं—क्षाम, फुल्ल, विस्तरित, कम्पित, कुञ्चित और सम। क्षाम कपोलों से दुःख की अभिव्यञ्जना, फुल्ल कपोलों से हर्ष की अभिव्यक्ति, विस्तरित कपोलों से उत्साह तथा गर्व की अभिव्यक्ति, कम्पित कपोलों से रोष तथा हर्ष की अभिव्यक्ति, कुञ्चित कपोलों से रोमाञ्च, स्पर्श, शीत, भय एवं ज्वर की अभिव्यक्ति एवं सम कपोलों से सामान्य अवस्थाओं की अभिव्यक्ति होती है।

चिबुक के सात भेद हैं—कुट्टन, खण्डन, छिन्न, चुक्कति, लेहित, सम और दण्ड। दाँतों के सघर्ष से चिबुक की कुहन नामक चेष्टा बही गई है जिससे भय, शीत, ज्वर तथा बीमारी की स्थितियाँ व्यक्त होती हैं। बार-बार ओठों के स्पर्श से खण्डन चेष्टा होती है जिससे प्रायश्ना, अध्ययन, कथन तथा खाने का अभिनय किया जाता है। दोनों ओठों के गाढ़ मिलन होने पर चिबुक की

छिन्न चेष्टा होती है जिससे व्याधि, भय, शीत, व्यायाम, रुदन तथा मृत्यु की अभिव्यक्ति होती है। ओठों के दूर स्थित रहने पर चिबुक की चुबकति चेष्टा कहलाती है और इसका सम्बन्ध जँघाई लेने से है^१। जीभ से ओठों को चाटने से चिबुक की लेहित चेष्टा होगी जिससे लोभ की अभिव्यक्ति होती है। ओठों के किञ्चित् खुले रहने की स्थिति में स्मर चिबुक एवं अघर के दातों से काटे जाने पर दृष्ट चिबुक होता है। इनमें क्रमशः लोभ और क्रोध की अभिव्यक्ति होती है। ग्रीवा के नव भेद हैं—समानता उन्नता व्यस्ता, रेचित, कुञ्चित, अञ्चित, वलिता और विवृता। जब ग्रीवा अपनी स्वाभाविक स्थिति में रहती है तब उसे समान कहते हैं। इसका प्रयोग स्वाभाविक स्थिति ध्यान एवं जपकर्म में होता है। मुख नीचे करने की स्थिति में नता एवं ऊपर करने की स्थिति में उन्नता ग्रीवा होती है। इससे क्रमशः नीचे और ऊपर देखने का अभिनय किया जाता है। जब मुख पार्श्व की ओर घुमाया जाता है, तब उस तिरछी ग्रीवा को व्यस्ता कहते हैं। इसका प्रयोग कंधे पर भार होने एवं दुःख का प्रदर्शन करने के लिये किया जाता है। कम्पित तथा चञ्चल ग्रीवा को रेचित कहते हैं। इसका प्रयोग भाव को व्यक्त करने, मधन तथा नृत्य में होता है। घुमे हुए सिर वाली ग्रीवा को कुञ्चित की सजा प्रदान की गई है। इसका प्रयोग भार होने एवं गले की रक्षा में होता है। जब सिर पीछे की ओर झुकता है, तब उस अञ्चित ग्रीवा कहते हैं। इसका प्रयोग बाल सँवारने, बहुत ऊपर देखने आदि में किया जाता है। वलिता ग्रीवा में मुख पार्श्व की ओर घूमा हुआ रहता है। इससे गर्जन मोड़कर देखने का अभिनय किया जाता है। किसी की ओर अभिमुख होने में विवृता ग्रीवा होती है। इससे अपने स्थान आदि की ओर अभिमुख होने का अभिनय किया जाता है।

हाथ के पताका, त्रिपताका, कर्तरीमुख, अर्धचन्द्र, अरालहस्त, शुकतुण्ड, मुष्टि हस्त शिखर, कपित्थ, खटकामुख सूचीमुख, पद्मकोश, सर्वशिरा, मृगशीर्षक, अलपल्लव, चतुर, भ्रमर, हंसवक्त्र, हंसपक्ष, सदेश, ऊर्जनाभ एवं ताम्रचूड आदि कई भेद होते हैं। जब अँगुलियाँ फैली हुई एवं मिली हुई होती हैं और अँगूठा झुका हुआ होता है, तब उसे पताका कहते हैं। जब प्रहार करने, अत्यधिक गर्मी, आनन्दित होने तथा अभिमान करने का अभिनय करना होता है तब पताका हस्त को भरतक की ओर उठाया जाता है। जब अग्नि प्रकोप, वर्षा तथा पुष्प वृष्टि का अभिनय करना होता है, तब

पताका हस्त में अंगुलियाँ अलग होकर चलित होती है एवं दोनों हाथ मिल जाते हैं। पताका हस्त में ही जब अनामिका अँगुली टेढ़ी होती है, तब उसे त्रिपताका कहते हैं। इसका प्रयोग आवाहन, अवतरण, विसर्जन, वारण, प्रवेशन, उन्नायन, प्रणाम करने, तुलना करने, विकल्प बताने, मंगल द्रव्य को छुने, मुकुट धारण करने तथा नाक, मुख, शान के मूढ़ने में किया जाता है। जब छोटे पक्षियों के उड़ने, पवन, जलस्रोत, भुजंग एवं भ्रमर आदि का अभिनय करना होता है, तब इसी मुद्रा में अङ्गुलियाँ अमोमुख कर दी जाती हैं एवं उन्हें उपर-नीचे चलाया जाता है। दोनों त्रिपताक हस्तों की स्वस्तिक चेट्टा से पूज्यजनो के चरणों की वन्दना की जाती है। जब त्रिपताक हस्त की तर्जनी और मध्यमा अंगुलियाँ पीछे की ओर मुड़ी रहती हैं, तब उसे कर्तरीमुख कहते हैं। मार्ग-प्रदर्शन एवं चरणों के अलंकरण आदि का अभिनय इसी हस्त से किया जाता है। पतन, भरण, व्यतिक्रम, परिश्रुति, वितर्क तथा न्याय के अभिनय में इस हाथ की अंगुलियों को विपरीत दशा में घुमाया जाता है। जब हाथ की अंगुलियाँ अँगूठे सहित धनुषाकार होती हैं, तब उसे अर्धचन्द्र कहते हैं। इस हस्त से पीछों, चन्द्रसेखा, शंख, कलश, मलय, निर्घटित, आयास, कटि की उपमा तथा पीनता का प्रदर्शन किया जाता है। अराल हस्त में कनिष्ठा अँगुली धनुष के समान, अँगूठा कुंचित तथा अन्य अंगुलियाँ पृथक्-पृथक् होकर ऊपर की ओर घुमी रहती हैं। इससे सत्त्व, गर्व, उत्साह, धैर्य एवं गाम्भीर्य का प्रदर्शन किया जाता है। जब अराल हस्त में अनामिका अँगुली को टेढ़ी कर लिया जाता है, तब उसे शुक्रतुण्ड कहते हैं। इस हस्तमुद्रा से आवाहन, विसर्जन एवं अवज्ञा सहित धिक्कार का अभिनय किया जाता है। जब हाथ की अंगुलियों के अग्रभाग हथेली के अन्धर भुके हो तथा उन पर अँगूठा हो, तब उसे मुष्टि हस्त कहते हैं। इससे प्रहार, व्यापाम, संवाहन, तलवार की मूठ तथा भाले की लाठी पकड़ने का अभिनीत किया जाता है। जब मुष्टि हस्त में अँगूठा ऊपर उठा दिया जाता है, तब उसे शिखर की संज्ञा प्रदान की जाती है। इस मुद्रा का प्रयोग लगाम, कुश, अकुश तथा धनुष को धारण करने, तोमर तथा शक्ति के फेंकने, अधर, ओष्ठ एवं चरण के रंगने और केशों को ऊपर की ओर संवारने के अभिनय में किया जाता है। कपित्थ हस्त में शिखर हस्त की प्रवेदिनी चक्र होकर अँगूठे से दबाई जाती है। इससे तलवार, धनुष, चक्र, तोमर, कुन्त, मदा, शक्ति, वज्र एवं घाण आदि का अभिनय किया जाता है। इसी कपित्थ हाथ की अनामिका और कनिष्ठा अंगुलियाँ जब ऊपर की ओर उठी तथा झुकी रहती हैं, तब उसे खटकामुख कहते हैं। इसमें होत्र, हव्य

छत्र, लगाम का धारण करना, पक्षा झलना, शीशा धारण करना, पीसना, विस्तृत दण्ड धारण करना, मोतियों की माला बनाना, मन्थन, तूणीर से चाण निकालना, लगाम खींचना एवं स्वीदर्शन आदि का अभिनय किया जाता है।

जब लटकामुख हस्त की तर्जनी अँगुली भरी भाँति प्रसारित होती है, तब उसे सूचीमुख कहते हैं। इससे विविध प्रकार के प्रदर्शन किये जाते हैं। इस हस्त में प्रदेशिनी जब ऊपर उठी घञ्चल स्थिति में होती है तब चक्र, विजली, पताका मजरी, कावपल धक्रना एवं मण्डल का अभिनय किया जाता है। पुनश्च जब प्रदेशिनी कमल ऊपर उठाई एवं नीचे गिरायी जाती है, तब चिन्तन तथा दिवस-बनना का अभिनय किया जाता है।

सयोग के प्रदर्शन के लिए इन हाथों को समुक्त होना चाहिए। इसी प्रकार बियोग के प्रदर्शन के लिए इन हाथों को विमुक्त होना चाहिए। कलह की अभिव्यक्ति के लिए इन्हें स्वस्त्रिक स्थिति में रहना चाहिए। जिस हाथ की अँगूठा सहित समस्त अँगुलियाँ अलग-अलग फैली रहती हैं एवं उनके अप्रभाग ऊपर उठकर झुक जाते हैं, उसको पद्मकोश हस्त कहते हैं। बिल्व कपित्थ, देशपूजन, पिण्डदान एवं पुष्पगुच्छ आदि का अभिनय इसी मुद्रा से किया जाता है। जब हाथ की समस्त अँगुलियाँ अँगूठे सहित परस्पर समुक्त रहती हैं एवं हथेली किंचित गहरी रहती है, तब उसे सर्पसिंग हस्त कहते हैं। इससे जल देने, सर्प की गति का निर्देश करने, साँसी बजाने एवं हस्त के कुम्भ के आस्फालन आदि का अभिनय किया जाता है। इसी मुद्रा में मिली हुई समस्त अँगुलियाँ अधोमूखी हो एवं अँगूठा तथा छगुनी ऊर्ध्वस्थित हो तो उसे मृगशीर्षक कहते हैं। इससे उल्लासन एवं पमीना पोछने आदि का अभिनय किया जाता है। हस्त की अलपल्लव मुद्रा में समस्त अँगुलियाँ हथेली की ओर घुमी एवं प्रसारित रहती हैं। इससे मना करने, रोकने, 'कौन हो तुम' आदि कथनों का एवं स्त्री जनो का अपने प्रति विस्मय का अभिनय किया जाता है। यदि हाथ की तीनों अँगुलियाँ फैली हो कनिष्ठा उठी हो एवं अँगूठा तीनों अँगुलियों के मध्य में स्थित हो तो उसे चतुर मुद्रा कहते हैं। इसका प्रयोग नीति, विनय एवं निष्णता का अभिनय करने में किया जाता है। भ्रमर हस्तमुद्रा में मध्यमा अँगुली तथा अँगूठा के अप्रभाग समुक्त होते हैं, प्रदेशिनी वक्र अनामिका और कनिष्ठा ऊपर उठी हुई एवं प्रसारित रहती हैं। इसका प्रयोग लम्बे दण्ड से युक्त पृष्ठों को ग्रहण करने के लिए किया जाता है। जब तर्जनी, मध्यमा तथा अँगूठा

बिना अन्तर के सलग्न रहते हैं और अनामिका तथा कनिष्ठा अँगुलियाँ फैली रहती हैं, तब इसे हंसचक्र कहते हैं। इससे कोमलता, निस्सार्थता एवं लाघव आदि का अभिनय किया जाता है। हंसपक्ष हस्त में तीन अँगुलियाँ फैली रहती हैं, छगुनी उठी हुई रहती है तथा अँगूठा झुका रहता है। इसके द्वारा आलिमन, स्तम्भ, दर्शन, रोमहर्षण, स्पर्श एवं अनुलेपन का अभिनय किया जाता है। दुःख के अवसर पर शान्त्यना देने के लिए तथा मानिनी के अनुनयार्थ इसी हस्त से चिबुक का स्पर्श किया जाता है। पूर्वोक्त अराल-चेष्टा में जब तर्जनी तथा अँगूठा एक दूसरे को काटते हो और हथेली कुछ गहरी हो जाय, तब उसे संदेश हस्त-मुद्रा कहते हैं। जब पुष्प-चयन, माला गूथने, घास, बाल, पत्ती तथा सूत्र के ग्रहण करने एवं बाण निकालने का अभिनय करना हो, तब इस हाथ की सामने छाकर प्रदर्शित किया जाता है। डण्ड से फूल तोड़ने, दीप की बत्ती बढ़ाने, किसी वस्तु को भरने, धिक्कार के वचन कहने में इस हस्तमुद्रा की मुख के पास लाया जाता है। इसी प्रकार ऐसे दोनो हाथों को मिलाकर यज्ञोपवीत को धारण करने, किसी वस्तु के वेचने, धनुष की प्रत्यक्षा बढ़ाने, बाण का सूक्ष्म रूप देखने, पोय, प्यान तथा अल्पता का अभिनय करना चाहिए। जब हंसचक्र हस्त की अँगुलियाँ एक दूसरे के सन्निकट आ जाती हैं और उनके अप्रमाण झुककर एक साथ मिल जाते हैं, तब उसे मुकुल हस्त की सज्ञा प्रदान की जाती है। इससे देवपूजन, बलिग्रहण, विट के चुम्बन, धृणाप्रदर्शन एवं शीघ्रता करने आदि का अभिनय किया जाता है। जब पक्षकोश हस्त की अँगुलियाँ और सिकुड़ जाती हैं, तब उसे ऊर्णनाभ हस्त कहते हैं। इसके द्वारा केश संवारने, सिर खुजलाने एवं पत्थरके ग्रहण करने का अभिनय किया जाता है। ताम्रचूड़ हस्त में मध्यमा तथा अँगूठा एक दूसरे को काटते हैं, प्रदेहिनी वक्र रहती है तथा अन्य दो अँगुलियाँ हथेली में स्थित रहती हैं। इससे विश्वास दिलाने, शीघ्रता करने तथा संकेत करने का अभिनय किया जाता है।

संयुक्तहस्त के धारह भेद हैं—अञ्जलि, कपोत, कर्कट, स्वस्तिक, खट-कावर्धमानक, निपथ, दोल, पुष्पपुट, मकर, गजदंत, अर्वाहृत्य एवं वर्धमान। अञ्जलि मुद्रा में दो पताका हाथ सश्लिष्ट होते हैं। देवताओं को प्रणाम करते समय अञ्जलि सिर पर रहती है, गुरुजनो को प्रणाम करते समय मुख के समक्ष, मित्रों को प्रणाम करते समय वक्ष पर रहती है। स्त्रियों के प्रणाम में इसकी स्थिति अनिश्चित रहती है। कपोत नामक हस्तप्रयोग में दोनों अञ्जलि हस्तों के पार्श्व सश्लिष्ट रहते हैं। इस हस्त का प्रयोग विनय

प्रदर्शित करने के लिए एव गुह्यजनो से बातचीत करने के लिए दिया जाता है। कर्कट समुक्त हस्त मुद्रा में दोनों हस्तों की अंगुलियाँ परस्पर प्रथित रहती हैं। इससे स्तनमर्दन सोवर उठने पर जंमाई लेने, अंगड़ाई लेने ठोड़ी को धारण करने तथा दास ग्रहण करने का प्रदर्शन किया जाता है। जब दो अंगलहस्त उठकर बलाहको पर आबद्ध होते हैं तो उसे स्वस्तिक कहते हैं। इसका प्रयोग नेत्रों द्वारा ही किया जाता है। इससे आकाश, जगल सागर, ऋतु पृथ्वी एवं इसी प्रकार की अन्य विस्तृत वस्तुओं का प्रदर्शन होता है। खटकावर्धमानक समुक्त हस्त में खटकामुल हस्त दूसरे खटकामुल हस्त पर रखा जाता है। इससे प्रेम तथा प्रणाम की क्रियाओं का प्रदर्शन किया जाता है। निषध नामक हस्त प्रयोग में बाया हाथ दाहिनी बाह के ऊपरी भुजदण्ड पर बँधी हुई मुठियों के रूप में स्थित रहता है। मद, गर्व, सौम्य, ओत्सुक्य, पराक्रम, अवहेलना, अहंकार, स्तम्भ एवं स्थिरता आदि का अभिनय इसी के द्वारा किया जाता है। जब दोनों कंधे क्षिप्रिल तथा मुक्त रहते हैं एवं दोनों पताका हस्त नीचे लटके रहते हैं, तब उसे दोल की सभा प्रदान की जाती है। इससे सम्भ्रम, विषाद एवं मूर्च्छा आदि का अभिनय किया जाता है। पुष्पपुट चेष्टा में सर्पशिरा हस्त की अंगुलियाँ एवं दूसरे से मिली हुई रहती हैं और एक के पार्श्व में दूसरा हाथ जुड़ा हुआ रहता है। इससे फल, पुष्प तथा अन्य प्रकार की वस्तुओं के लेने तथा अर्पित करने का प्रदर्शन होता है। मकर चेष्टा में ऊपर उठे हुए पताका हाथों के अँगूठे नीचे की ओर झुके रहते हैं और एक दूसरे के ऊपर स्थित रहते हैं। इससे वच्चा मास खाने वाले प्राणियों का निर्देशन किया जाता है। राजदंत हस्त योजना में दो सर्पशिरा हस्त एक दूसरे का कुहनी तथा बन्धों के मध्यभाग का सस्पर्श करते हैं। इसका प्रयोग वर-वधू को ले चलने में, स्तम्भ को ग्रहण करने में एवं पर्वत की शिलाओं को उखाड़ने में किया जाता है। अवहित्य नामक समुक्त हस्त में शुकतुण्ड वक्ष प्रदेश पर परस्पर मिलते हैं, पुनश्च आबद्ध रूप में शनैः शनैः नीचे झुके रहते हैं। इससे दीर्घत्व, निश्वास एवं उत्कण्ठा आदि का अभिनय किया जाता है। वर्धमान समुक्त हस्त में मुकुल हस्त कपित्थ हस्त से परिवेष्टित रहता है। इससे सग्रहण, परिग्रहण एवं धारण आदि का प्रदर्शन किया जाता है।

पार्श्वभाग के पाँच भेद हैं—नत, समुन्नत, प्रसारित, विवर्तित और अप-सुन। नत पार्श्वचेष्टा में वमर कुछ झुकी हुई रहती है, एक पार्श्व, कुछ तिरछा रहता है एवं एक कंधा कुछ प्रसारित रहता है। इसके द्वारा किसी के समीप

पहुँचने का अभिनय किया जाता है। समुन्नत चेष्टा में (नत चेष्टा में जो पार्श्व झुका रहता है उसका) विपरीत पार्श्व कटि तथा कन्धा ऊपर उठा हुआ रहता है। इससे पीछे हटने का अभिनय किया जाता है। प्रसरित चेष्टा में दोनों पार्श्वों को फैलाया जाता है। इसके द्वारा प्रसन्नता आदि का अभिनय किया जाता है। विवर्तित पार्श्व में शिर का परिवर्तन होता है। इसका प्रयोग घूमने आदि क्रियाओं में किया जाता है। अपसृत चेष्टा में पार्श्व विवर्तित चेष्टा से अपनी स्वामाविव स्थिति में आ जाते हैं। इसका प्रयोग वापस आने की क्रिया में किया जाता है।

वक्ष के भी पाँच प्रकार हैं—आभुग्न, निर्भुग्न, प्रकम्पित, उद्धाहित और सम^१। आभुग्न चेष्टा में उर नीचा एवं पीछे की ओर उन्नत तथा कन्धा कुछ झुका हुआ ढोला रहता है। इससे सम्म्रम, विपाद, मूर्च्छा एवं शोक आदि का अभिनय किया जाता है। जब उर स्तम्भ एवं पीछे की ओर झुका हुआ रहता है, कन्धे समुन्नत होते हैं, सब वक्ष की निर्भुग्न चेष्टा होती है। इसके द्वारा स्तम्भ, मान करने, सत्य बचन कहने एवं विस्मयपूर्वक देखने का अभिनय किया जाता है। प्रकम्पित चेष्टा में उर निरन्तर ऊर्ध्व उच्छ्वसित रहता है। हँसी, रोने, श्रम, हिवका एवं दुःख के अभिनय में इसका प्रयोग किया जाता है। उद्धाहित चेष्टा में उर ऊँचा उठा हुआ रहता है। इससे दीर्घोच्छ्वाम आदि का अभिनय किया जाता है। सम चेष्टा में उर अपनी सहज स्थिति में रहता है।

उदर के तीन भेद हैं—क्षाम, खल्ल और पूर्ण^२। क्षाम (खाली) पेट का प्रयोग हास्य, रुदन, निःश्वास एवं जम्भा में किया जाता है। खल्ल (घँसा हुआ) उदर का प्रयोग बीमारी, तपःस्थिति, थकावट तथा भूख के प्रदर्शन में किया जाता है। पूर्ण (भरा हुआ) उदर से उच्छ्वास लेने, बीमारी एवं अत्यधिक भोजन आदि का अभिनय किया जाता है।

उर के पाँच भेद हैं—कम्पन, चलन, स्तम्भन, उद्धर्तन और विवर्तन^३। कम्पन उर में एटियाँ बार-बार उठाई एवं गिरायी जाती हैं। इससे निम्नकोटि के पात्रों की गति एवं भय का अभिनय किया जाता है। चलन

१. वक्षस आभुग्न-निर्भुगनादयः पञ्च । (नाट्यदर्पण, पृ० १६८)

२. उदरस्य क्षाम-खल्ल पूर्णलक्ष्म (स) जा० त्रयः । (नाट्यदर्पण, पृ० १६८)

३. उर्वो कम्पन-चलननादयः पञ्च । (नाट्यदर्पण पृ० १६८)

उरु में घुटना भीतर को जाता है। इससे स्त्रियों के स्वच्छन्द संचरण का प्रदर्शन किया जाता है। स्तम्भन उरु चेष्टा में क्रिया स्थगित हो जाती है। इसके द्वारा घबराहट एवं विपाद का अभिनय किया जाता है। उद्वर्तन उरु चेष्टा में उरुको की पेशी को ऊपर खींचकर कस लिया जाता है एवं पुनः उनको संचालित किया जाता है। इसका प्रयोग व्यायाम एवं ताण्डवनृत्य में किया जाता है। विवर्तन चेष्टा में एडियो को अन्दर की ओर से मोड़ा जाता है। इससे सम्भ्रम और चारो ओर घूमने का अभिनय किया जाता है।

कटि के पाँच भेद हैं—छिन्ना, निवृत्ता, रेचिता, प्रकम्पिता और उद्वाहिता^१। जब कटि बीच से एक ओर घूमती है, तब उसे छिन्ना कहते हैं। इससे व्यायाम, शीघ्रता एवं चारो ओर देखने का अभिनय किया जाता है। निवृत्ता चेष्टा में कटि को दाहिने की ओर से सामने घुमाया जाता है। इससे भी चारो ओर घूमने का अभिनय किया जाता है। रेचिता चेष्टा में कटि को सभी ओर घुमाया जाता है। इससे साधारण भ्रमण आदि का प्रदर्शन किया जाता है। प्रकम्पिता चेष्टा में कटि तिर्यक् होकर शीघ्रता से संचालित होती है। इससे निम्न स्तर के लोगों का अभिनय किया जाता है। उद्वाहन चेष्टा में नितम्बों के पाश्वर्कों को धनै धनै उठाया जाता है। इससे स्त्रियों की लीला गति का अभिनय किया जाता है।

जङ्घा के पाँच भेद हैं—आवर्तित, नत, क्षिप्र, उद्वाहित और परिवृत्त^२। आवर्तित चेष्टा में बायाँ चरण दाहिने पार्श्व से और दाहिना चरण बायें पार्श्व से घूमता है। इससे विद्वपक की बात को प्रदर्शित किया जाता है। नत चेष्टा में घुटनों को सिकोड़ा जाता है। इससे स्थान तथा आसन ग्रहण करने का अभिनय किया जाता है। जब जाँघो को फैला दिया जाता है, तब उसे क्षिप्र कहते हैं। इसका प्रयोग व्यायाम तथा ताण्डवनृत्य में किया जाता है। उद्वाहित चेष्टा में जाँघ को ऊपर उठाया जाता है। इससे वक्र गति का अभिनय किया जाता है। परिवृत्त नामक जंघा चेष्टा में जाँघ उलट कर घुमाई जाती है और इसका प्रयोग ताण्डवनृत्य आदि में किया जाता है।

पादों के भी पाँच भेद होते हैं—उद्धटित, सम, अग्रतलसञ्चर, अश्वित और कुञ्चित। उद्धटित चेष्टा में पैरों के तल भाग पर खबे होकर एक एड़ी को नीचे गिरा कर भूमि का स्पर्श किया जाता है। इसके द्वारा हृत तथा मध्य

१ कट्याश्छिन्नानिवृत्तादयः पञ्च । (नाट्यदर्पण, पृ० १६८)

२ जङ्घामोरावर्तित नतादयः पञ्च । (नाट्यदर्पण, पृ० १६८)

गति का प्रदर्शित किया जाता है। सम चेष्टा में पैरों को समभूमि पर स्थापित किया जाता है। इसका प्रयोग रेचित स्थिति में किया जाता है। जब एही उठी हो, अंगूठा फैला हो और समस्त अंगुलियाँ अश्वित हो, तब उसे अग्रतल-सञ्चर कहते हैं। इसका प्रयोग स्थिर रहने, ठोकर मारने एवं पञ्जो के बल चलने में किया जाता है। अश्वित चरण में एही भूमि पर स्थित रहती है, पञ्जा उठा हुआ रहता है और समस्त अंगुलियाँ अश्वित रहती हैं। इससे पैर में चोट लगने आदि का अभिनय किया जाता है। कुंचित चरण में एडियाँ ऊपर उठी रहती हैं, अंगुलियाँ तिरछी झुकी रहती हैं एवं उसका मध्यभाग भी झुका रहता है। इसका प्रयोग उदात्त गमन में, दाहिने से बायें घूमने में एवं बायें से दाहिने घूमने में किया जाता है।

इसी प्रकार भौमिचारी, आकाशीयचारी एवं वस्तीस अङ्गहार भी आङ्गिक अभिनय के अन्तर्गत आते हैं। एक पैर से चलने को चारी कहते हैं^१। भरत मुनि ने सोलह प्रकार की भौमिचारियों के नाम गिनाकर उनके लक्षण विस्तृत रूप से बतलाये हैं। नाट्यदर्पणकार ने उनके नामों का उल्लेख भर कर दिया है^२। इन सबको विस्तृत रूप से जानने के लिए नाट्यशास्त्र के दशम अध्याय का अध्ययन करना चाहिए। यहाँ विस्तार भय से संक्षेप में उनका उल्लेख कर देना ही पर्याप्त होगा। भौमिचारी के सोलह भेद निम्न हैं—

“समपादा स्थितावर्ता श्वटास्या तथैव च ।
अध्याधिका चापमतिर्विध्यवा च तथा परा ॥
एवकाकीडिता बद्धा उरुवृत्ता तथाकिता ।
उत्स्पन्दिताय जनिता स्यन्दिता चापस्यन्दिता ॥
समोत्सारितमतल्ली मतल्ली चेति षोडश ।
+ + ॥”^३

इसी प्रकार आकाशिकी चारियों के निम्न भेद हैं—

“अतिगता ह्यपक्रता पार्श्वगता तथैव च ।
ऊर्ध्वजानुश्च सूची च तथा नूपुरपादिका ॥
डोलापादा तथाक्षिता आविडोद्वृत्तसंगिते ।
विद्युद्भ्राता ह्यलाता च मुजगत्रासिता तथा ॥

१ नाट्यशास्त्र, दशम अध्याय—३

२. नाट्यदर्पण, पृ० १६८

३ नाट्यशास्त्र, दशम अध्याय-८-१०

९ ना०

मृगप्लुता च दण्डा च भ्रमरी चेति षोडश ।

आकाशिक्य स्मृता होता लक्षण च निबोधत ॥”

इन चारियों का विस्तृत रूप से वर्णन नृत्य के ही प्रसङ्ग में किया गया है । नाट्य के अन्तर्गत इनका प्रयोग सीमित अर्थ में ही किया जा सकता है ।

इसी प्रकार गतियाँ भी आङ्गिक अभिनय के अन्तर्गत ही आती हैं । चाल से मनुष्य के स्वभाव का पता चलता है । भरतमुनि ने नाट्यशास्त्र के बारहवें अध्याय में गतिप्रचार का विस्तार पूर्वक वर्णन किया है । इसी के आधार पर गतियों का सक्षिप्त वर्णन यहाँ किया जा रहा है ।

गति के तीन भेद हैं—धीरा, मध्यमा और द्रुता । उत्तम पात्रों की गति ‘धीरा’ होती है, मध्यम पात्रों की मध्यमा एवं निम्न कोटि के पात्रों की गति ‘द्रुता’ होती है । वृद्ध व्याधि से युक्त, क्षुबायुक्त, श्रान्त, थके हुए, दुःखित एवं अवहिरास से युक्त, शोकयुक्त या शृङ्गारयुक्त एवं स्वच्छन्द पुरुषों की गति ‘मन्दर’ होती है । हर्ष, कौतूहल, भय और शीघ्रसुख में ‘त्वरिता’ गति होती है । प्रच्छन्न कामुक, बैरी एवं चोर आदि चुपचाप होकर गमन करते हैं । उनके पैरों से शब्द नहीं सुनायी पड़ते हैं । जाड़े तथा वर्षा से पीड़ितों की गति ‘कम्पित’ होती है । गर्मों से जलात व्यक्ति की पसीना पोछते हुए और छामा की खोज करते हुए गति होती है । प्रहारार्त एवं स्थूल व्यक्तियों की अपने शरीर को झींचते हुए एवं हाँपने से युक्त और स्थिर सी गति होती है । तपस्वियों की गति नेत्र चाञ्चल्य से रहित होती है । वे सामने थोड़ी ही दूर तक देखते हैं ।

प्रेम की साधारण मन स्थित में गति ललित होती है । रोद्र रस के अभिनय में दैत्य, राजस एवं नाग अदि पात्रों के पैर चार ताल की दूरी पर स्थित होते हैं । उनके कदम भी चार ताल चौड़े होते हैं । भीमत्स रस में पैर ऊपर नीचे, कभी निकट एवं कभी दूर चलते हैं । बीर-रस में गति द्रुत होती है । वरुण रस में गति विमृक्षत होती है । भय की अवस्था में स्त्रियों तथा निम्न कोटि के पात्रों के पैर अत्यन्त शीघ्रता से ऊपर नीचे, कभी निकट एवं कभी दूर उठते-गिरते हैं । अन्धा व्यक्ति अथवा अन्धकार में गमन करने वाला व्यक्ति हाथ से टटोलता हुआ भूमि पर पैरों को घसीटना हुआ मा चलता है । नदी में अन्दर प्रविष्ट होने समय जल की गहराई का विशेष ध्यान रखा जाता है । इसका अभिनय कम जल होने पर घेवल बल्लों को ऊपर उठाने से ही किया जाता है ।

इसके विपरीत गहरे जल के अभिनय के लिए आगे की ओर थोड़ा सा झुककर हाथों को बाहर फेंका जाता है ।

लम्बी दूरी पार करने वाले यात्री की गति मन्द होती है । पागलों की गति अव्यवस्थित होती है । विद्रुपक डधर-उधर देखते हुए चलता है । शकार-लने समय अपने वस्त्रों तथा आभूषणों का स्पर्श करता है ।

उपर्युक्त सभी अभिनय इष्ट, मध्यम तथा अनिष्ट तीन प्रकार का होता है । इष्ट अभिनय का प्रदर्शन मन की प्रसन्नता, पारीर-रोमाञ्च एवं नेत्रों के विकास आदि के द्वारा होता है । मध्यम अभिनय का प्रदर्शन मध्यस्थता के द्वारा किया जाता है । अनिष्ट अभिनय को मुख फेर छेने एवं नेत्र और नाक की निकोटने से प्रदर्शित किया जाता है । इस अभिनय में स्वाभाविक, प्रसन्न, रक्त एवं श्याम चार प्रकार का मुखराग होता है । स्वाभाविक मुखराग स्वाभाविक तथा बीच की भाव-स्थितियों में, प्रसन्न मुखराग अद्भुत, हास्य तथा शृङ्गार की भाव स्थितियों में रक्त मुखराग धीर, रौद्र, मद तथा क्रुण भाव-स्थितियों में और श्याम मुखराग भयानक तथा बीभत्स में होता है ।

गमस्त भावों के प्रदर्शन में इन मुखरागों का विशेष महत्त्व है । मुखरागों के समुचित प्रयोग के बिना अभिनय चित्ताकर्षक नहीं हो सकता है । पुनश्च यिना मुखराग के चेष्टाएँ विभिन्न भावों तथा रसों की सूक्ष्म अभिव्यक्ति नहीं कर सकती हैं । इसीलिए प्रत्येक चेष्टा के साथ भावानुसूत मुखराग का प्रयोग उचित अभिनय के लिए आवश्यक माना गया है ।

सात्त्विक अभिनय

एवाप्र मन को 'सत्त्व' कहते हैं । यही सात्त्विक अभिनय का हेतु हुआ करता है । इस अभिनय में स्वरभेद, कम्पन, स्तम्भ, रोमाञ्च, मुञ्छा, विवर्णता, अध्, निश्वास, उच्छ्वास, सन्ताप, शैत्य, कृशता, स्थूलता, अवहित्या, केतमोक्ष, गात्रक्षसन एवं हिवका आदि अनुभावों का प्रदर्शन रस तथा उत्तम, मध्यम एवं अधम आदि प्रकृतियों के औचित्य के अनुसार किया जाता है ।

अन्य भी स्थिरता व होने पर नष्ट स्वरभेद आदि का प्रदर्शन नहीं कर सकता है । इस लिए इन अनुभावों का प्रदर्शन सात्त्विक अभिनय कहा जाता है । इस प्रकार के अभिनय को 'वाचिक' नहीं कहा जा सकता है क्योंकि यह साधनानुकरण रूप नहीं हुआ करता है । इसी प्रकार इसे 'आङ्गिक' भी नहीं

१ अवहितं मनः सत्त्व' तत् प्रयोजन हेतुरस्येति सात्त्विक ।

(नाट्यदर्पण, पृ० १६९)

कहा जा सकता है क्योंकि यह अङ्गो अथवा उपाङ्गो से साध्य स्पष्ट चेष्टा रूप नहीं है^१ ।

आहार्य अभिनय

बाह्य वस्तुओं के द्वारा किया जाने वाला वर्ण आदि का अनुकरण आहर्त्य अभिनय कहलाता है^२ । नाटककार को नाट्य की सफलता के लिए इस अभिनय की ओर विशेष ध्यान देना चाहिए । इस प्रकार के अभिनय के लिए पात्रों के नेपथ्य (वेप-भूषा) आदि का विस्तृत ज्ञान रखना आवश्यक है ।

नेपथ्य के चार भेद हैं—पुस्त, अलङ्कार अङ्गरचना और सञ्जीव । इसमें 'पुस्त' के अनेक भेद व प्रभेद पाए जाते हैं । पर्वत, वाहन, प्रासाद, आमुध एव कवच आदि—जिनका प्रयोग नाट्य में किया जाता है—'पुस्त' की श्रेणी में आते हैं । पुष्प की माला एव आभूषण आदि—जिनसे शरीर के विभिन्न भाग सँवारे जाते हैं—अलङ्कार कहलाते हैं । माला के पाँच प्रकार हैं—वेष्टित, वित्त, सपात्यक, ग्रथिम् और प्रलम्बित । विद्वानों ने आभूषणों के चार भेद बताए हैं जो निम्न हैं—आवेष्ट्य, धन्धनीय, प्रक्षेप्य और आरोप्य । पुरुषों के लिए निम्न आभूषण हैं—

शूडामणि और मुकुट शिर के आभूषण हैं । कुण्डल एव मोचक आदि कर्ण के आभूषण हैं । मुक्तावली और मूष ग्रीवा में पहने जाते हैं । कटक अंगुलियों का आभूषण है । बलय को बाहुनाली में पहनना चाहिए ।

स्त्रियों के आभूषण निम्न हैं—

शिखापात्र, शिखाजाल, शूडामणि, मकरिका और मुक्ताजाल आदि शिर के आभूषण हैं । कुण्डल, शिखिपत्र, कमल, मोचक, कणिक, वर्णबलय और कर्णपूर आदि कर्ण के आभूषण हैं । व्याल्पवित और मञ्जरी आदि ग्रीवा के आभूषण हैं । काञ्ची, कुलव, मेखला, रत्नना और वल्गाप शोणि के आभूषण हैं । नूपुर, किङ्किणी और रत्नजाल आदि श्रुटिका के आभूषण हैं । पाद-पत्र जघाओं में पहने जाते हैं ।

जिस स्त्री का पति विदेश चला गया हो व जो स्त्री आपत्तियों से आवृत्त हो, उसे स्वच्छ वस्त्र नहीं धारण करना चाहिए । उसे अपने सिर पर एक ही

१ नायमभिनयोवाचिक शब्दानुकारात् । नाट्याङ्गिक, अङ्गोपाङ्गसाध्य स्पष्ट चेष्टाया अभावादिति । (नाट्यदर्पण, पृ० १६९)

२ वर्णाद्यनुक्रियाऽऽहार्य बाह्य वस्तु निमित्तक ।

(नाट्यदर्पण, पृ० १६९)

बेणी धारण करना उचित है। अपने प्रेमी से विमुक्त स्त्री को स्वेत वस्त्र धारण करना चाहिए। उसे अपने शरीर को बहुत आभूषणों से नहीं अलंकृत करना चाहिए।

पाशों को अत्यधिक आभूषणों का प्रयोग नहीं करना चाहिए क्योंकि उन्हें मन्त्र पर भ्रमण आदि करने में बठिनाई होगी। देवी एवं देवताओं को आभूषणों से अलंकृत करना ऐच्छिक है, परन्तु मानवीय पाशों को आभूषणों से मुक्त होना ही चाहिए। एक बात का ध्यान रखना चाहिए कि आभूषणों का प्रयोग उचित स्थान पर किया गया है या नहीं। यदि आभूषण उचित स्थान पर न पहने जायेंगे तो वे हास्य के निमित्त बन जायेंगे।

परिचाजक, मुनि एवं तपस्वी आदि को काफ़ाय वस्त्र धारण करना चाहिए। योद्धाओं का वस्त्र युद्ध में ही अनुकूल होना चाहिए एवं उन्हें चमकते हुए हथियारों एवं धनुष बाण से युक्त होना चाहिए।

देवता, गन्धर्व, यक्ष, पद्मग और राक्षसों के लिए 'पार्श्व-मौलि' नामक मुकुट का प्रयोग उचित है। उत्तम कोटि के देवताओं के लिए 'त्रिरीटी' मुकुट उपयुक्त है। सूरति को 'मस्तक' मुकुट धारण करना चाहिए। विद्याधर एवं मित्र आदि के लिए 'वैद्य' मुकुट का प्रयोग करना चाहिए। अमारय एवं पञ्चुकी को अपने गिर पर 'उष्णीष' धारण करना चाहिए। सेनापति एवं राजकुमार को 'अधंमुकुट' धारण करना चाहिए। बालकों के सिर को 'क्षिपण्ड' से सुशोभित करना चाहिए। राक्षस दानव एवं यक्ष के प्रधान का वेश भूरे रंग का होना चाहिए। विद्याधर के प्रधान, पाण्डव एवं तपस्वी के वेश लज्जे हो तो अधिक उचित है।

दाक्ष, श्रोत्रिय, शिष्य तपस्वी एवं धार्मिक कार्यों में सलक्ष्ण लोगों का गिर वेशविहीन होना चाहिए। यक्ष की स्त्री और अप्सरा का आभूषण मणिओं का होना चाहिए। तपस्वी की बन्धा की गिर पर एक बेणी ही धारण करना उचित है। पुत्र पर उसे बहुत अलंकृत नहीं होना चाहिए। अवन्ति की स्त्रियों का वेश सुपराग होना चाहिए। आभीर स्त्रियों को भी बेणी का प्रयोग करना चाहिए। उनका वेश गहरे नीले रंग के कपड़ों से आच्छादित रहना चाहिए।

देवताओं के मंदिर में जाते समय, किसी धार्मिक उत्सव के समय अथवा विवाहादि के अवसर पर स्वेत वस्त्रों को धारण करना चाहिए। देवता, दानव, यक्ष, गन्धर्व, नाग, राक्षस, भूति एवं भूतगर्भित व्यक्तियों को रंग विरगा वस्त्र पहनना चाहिए। पञ्चुकी, अमारय, सनाध्यक्ष, पुरोहित, मित्र, विद्याधर,

व्यापारी, शास्त्री मे प्रवीण ब्राह्मण, क्षत्रिय, वंश्य और स्थानीय का वस्त्र श्वेत होना चाहिए। पामल, उन्मत्त एवं आपत्तियों से घिरे हुए पुरुषों के वस्त्र मलिन होते हैं। तपस्वी, निर्ग्रन्थ, शाक्य एवं श्रौत्रिय आदि को साम्प्रदायिक वस्त्रों का ही प्रयोग करना चाहिए।

देवताओं यक्षों और अप्सरसों के शरीर का वर्ण गौर होना चाहिए। रुद्र, अर्क, ब्रह्मा एवं स्कन्द के शरीर को स्वर्ण वर्ण में चित्रित करना चाहिए। चन्द्रमा, बृहस्पति, बुध, वरुण, समुद्र, हिमालय एवं गङ्गा आदि के लिए श्वेत वर्ण उपयुक्त हैं। भग्न को लाल एवं हुताशन को पीले वर्ण में चित्रित करना चाहिए। नारामण एवं वासुकि को श्याम वर्ण का होना चाहिए। दैत्य, दानव, राक्षस, गुह्यक, पिशाच और समुद्र एवं आकाश के देवताओं को गाढ़े नीले रङ्ग का होना चाहिए। यक्ष, गन्धर्व, भूत, नाग विशाधर और बन्दरो को विभिन्न रङ्ग में चित्रित करना चाहिए। किरात, वर्वर आश्र प्रदेश के निवासी श्मिष्ठ, काशी, कोशल एवं दक्षिण के रहने वाले अमिश्रवर्ण होते हैं। अतः इन्हें इसी रङ्ग में चित्रित करना चाहिए। शक, यवन और बाह्लीक के वर्ण गौर होते हैं। पाञ्चाल, क्षौरसेन, मागध, अग व कलिङ्ग प्रदेश के निवासी श्याम वर्ण के होते हैं। ब्राह्मणक्षत्रियों को गौर वर्ण में एवं वैश्यों और शूद्रों को श्याम रंग में चित्रित करना चाहिए।

व्यक्ति की परिस्थितियों के अनुसार श्मश्रु के चार भेद हैं—शुद्ध, श्याम, विचित्र और रोमश। लिङ्गी, अमात्य एवं पुरोहित को शुद्ध श्मश्रु रखना चाहिए नाट्य निर्देशक को सिद्ध, विद्याधर, राजा, कुमार और युवावस्था से मत्त लोग को विचित्र श्मश्रु से चित्रित करना चाहिए। जो व्यक्ति अपनी प्रतिभा प्रकट न कर सक हो, दुःख एवं आपत्तियों से घिरे हुए हो, उनकी श्मश्रु श्याम वर्ण की होनी चाहिए। सन्यासी एवं तपस्वी को रोमश श्मश्रु से युक्त होना चाहिए।

निम्न वर्ण के लोगों को अपने सिर पर शिखा धारण करनी चाहिए अथवा केशविहीन होना चाहिए। विद्वपव या तो खस्राट होता है अथवा अपने सिर पर 'काक-पद' धारण करता है।

अब हम नेपथ्य के चौथे भेद 'सजीव' पर प्रकाश डालेंगे। नेपथ्य पर जीव-जन्तु का प्रवेश सजीव कहा जाता है। जीव चतुष्पद, द्विपद अथवा अपद होते हैं। सर्प विना पैर के होते हैं पक्षी और मनुष्य के दो पैर होते हैं एवं हाथी आदि जंगली जानवर के चार पैर होते हैं। परन्तु रंगमञ्च पर जीव-जन्तु का प्रयोग करना कुछ कारणों से अनूचित प्रतीत होता है। प्रथम कारण तो यह है कि समस्त पद्म-पक्षियों को रंगमञ्च पर आसीन करना असम्भव है।

हाथी, घोड़े, ऊँट एवं गोर आदि पशुओं को मञ्च पर लाना अत्यन्त दुष्कर है। यदि इन पशुओं को किसी तरह लाया भी जाय तो बहुत सम्भव है कि ये उपद्रव भी कर दें। अतः इन सबका प्रयोग कदापि नहीं करना चाहिए। हाँ, जहाँ पर जीव-जन्तुओं का प्रदर्शन अत्यन्त आवश्यक ही हो (क्योंकि बहुत सी ऐसी घटाएँ हैं जहाँ इन जीवों का प्रदर्शन आवश्यक है) वहाँ पर छोटे २ जीव जन्तुओं का प्रवेश करा सकते हैं। यथा कुत्ता, बिल्ली एवं बकरी आदि का प्रयोग अस्पताल के लिए हो सकता है। कहने का तात्पर्य है कि वे ही जीव-जन्तु मञ्च पर लाए जायें जो छोटे हों एवं पालतू भी हों।

इस प्रकार हमको भारतीय रंगमञ्च के विधान का व्यापक विवेचन नाट्यशास्त्र एवं अन्य परवर्ती ग्रन्थों में मिल जाता है। इन सबको दृष्टि में रखकर कहा जा सकता है कि भारतीय रंगमञ्च कलात्मक दृष्टि को प्रमुख महत्त्व देकर नियोजित किया गया था। उसमें यथार्थ जीवन को स्वीकार अवश्य किया गया है पर कलात्मक प्रयोग में यथार्थ की सीमा को स्वीकार करने ही उसके सारे पक्षों के संयोजन और व्यवस्था पर विचार किया गया है।

पञ्चम अध्याय

रस-विवेचन

संस्कृत अलंकारशास्त्रियों में वामन सर्वप्रथम एवं अग्रगण्य हैं, जिन्होंने ग्रन्थ-रचना में रूपक को श्रेष्ठ माना है। अपने में पूर्ण होने से चित्र की तरह दशरूपक आश्चर्यजनक होता है। चित्रवत्ता के कारण ही दृश्य वाक्य श्रेष्ठ है। यह रूपक ही है जिससे कथा, आख्यायिका एवं महाकाव्य आदि तिन सूत हैं।^१ वामन के मत का अनुसरण करते हुए संस्कृत साहित्य एवं दर्शन में प्रौढ़ विद्वान् एवं आलोचक अभिनवगुप्त ने नाटक को रसास्वाद की दृष्टि से अन्य की अपेक्षा पूर्ण माना है। इनका कथन है कि जहाँ तक रस के आनन्द का—रसास्वाद का—सम्बन्ध है, भुक्तक में उतना आनन्द नहीं आता है। क्योंकि इसमें रसास्वाद की सम्यक् रूप से प्राप्ति नहीं होती है। एक पूर्ण प्रबन्ध में ही रसास्वाद सम्यक् रूप से प्राप्त होता है। ब्रह्मानन्दस्वादसहोदर रस का आनन्द प्रबन्धवाक्य की अपेक्षा नाटक में ही मिलता है।^२ वेप-भूषा, चाल डाल और प्रवृत्ति आदि का काव्य में केवल वर्णन मात्र होता है। परन्तु नाटक में सामाजिक प्रत्यक्ष रूप से इन सबको चक्षु-इन्द्रियों से देखता है। अतः नाटक से ही रसास्वाद का अन्तिम उत्कर्ष प्राप्त होता है। सबसे कम रसास्वाद भुक्तक से होता है।^३

यद्यपि अभिनवगुप्त ने भाषा एवं वेप आदि की प्रत्यक्षता के कारण दृश्य का अविलम्ब प्रभाव स्वीकार किया है, फिर भी श्रव्यकाव्य में इसकी योजना

१-सन्दर्भेषु दशरूपक श्रेय । तद्विचित्र चित्रपटवद् विशेष साकल्यात् । ततोऽयमेतद्वृत्तिस्ततो दशरूपकाद्येपा भेदाना वृत्ति कल्पनमिति । दशरूपकस्य हि, इ- सर्व विलसित कथाख्यायिके महाकाव्यमिति । (काव्यानुशासन सूत्र और विवृति, १३-३०, ३२)

२-तच्च (रसास्वादोत्कर्षकारक विभावादीनां सम प्राधान्यम्) प्रबन्ध एव भवति । वस्तुतस्तु दशरूपक एव । यदाह वामन—सन्दर्भेषु दशरूपक श्रेय । तद्विचित्र चित्रपटवद् विशेष साकल्यात् । (अभिनवभारती, पष्ठ अध्याय, पृ० २८७)

३-तद्रूपरसचर्चणया तु प्रबन्धे भाषावेपप्रवृत्त्यौचित्यादि कल्पनात्, तद्रूपजीवनेन भुक्तके । (अभिनव भारती, पष्ठ अध्याय पृ० २८७)

का अभाव प्रमाणित नहीं होता है। अभिनवगुप्त ने स्पष्ट रूप से इस बात का उल्लेख किया है, कि काव्यानुभूति सहृदय से सम्बन्धित है। सहृदय ने यदि काव्य का अनुशीलन कर लिया है, उसके कुछ प्राक्तन संस्कार हैं तो भाव आदि के उन्मीलन के द्वारा काव्य के विषय का साक्षात्कार किया जा सकता है। कहने का सारांश यह है कि यदि दृश्यकाव्य समस्त बातों को प्रत्यक्ष रूप से उपस्थित कर देता है तो श्रव्यकाव्य में इसकी उपस्थिति के लिए सहृदय की कल्पना अपेक्षित है। काव्याभ्यास आदि ही उस कल्पना का आधार है।

अभिनवगुप्त के बाद 'शृंगारप्रकाश' और 'सरस्वतीकण्ठाभरण' के रचयिता भोजने 'कवि' और 'काव्य' को 'नट' और 'अभिनय' की अपेक्षा उच्च स्थान प्रदान किया है। इन्होंने अपने ग्रन्थ के प्रारम्भ में ही इस बात का उल्लेख किया है कि रसास्वादन सामाजिक व श्रोतागण के द्वारा तभी किया जाता है, जब वह एक प्रवीण नट के द्वारा अभिनीत होता है अथवा प्रबन्ध-काव्य में महाकवि के द्वारा वर्णित होता है। किसी पदार्थ के श्रवण मात्र से जितना आनन्द आता है, उतना उस पदार्थ के साक्षात्कार करने पर नहीं। इसीलिए भोज में कवि को नट की अपेक्षा उच्च स्थान प्रदान किया है एवं काव्य को अभिनय की अपेक्षा अधिक महत्त्व दिया है।

संस्कृत अलंकारशास्त्र में नाटककार के लिए अन्य शब्द नहीं प्रयुक्त होना है। नाटककार को भी कवि ही कहा जाता है। नाटक को भी 'काव्य' की

१. तेन ये काव्याभ्यासप्राक्तनपुण्यादिहेतुबलादिति सहृदयास्तेषा परिमित-विभावाद्युन्मीलनेऽपि परिस्पृष्ट एव साक्षात्कारकल्पः काव्यार्थः स्फुरति । अत-एव तेषां काव्यमेव प्रीतिव्युत्पत्ति कृदनपेक्षित नाट्यमपि । (अभिनवभारती, पष्ठ अध्याय, पृ० २८७)

२. ता (रस) व अनुभवेकगम्यत्वाद् असर्वविषयत्वाच्च दुल्लभेयः । मम्यगभिनयेषु वा विदग्धशैल्यैः प्रदर्शयमानः सामाजिकैश्च धार्यन्ते । प्रबन्धेषु वा महाकविभिः यथावद् आख्यायमानः विदुषा मनीषा विषय-मवतरति । तत्र न तदा पदार्थाः प्रतीयमानाः स्वदन्ते, यथा वाग्मिना वचोभिरावेद्यमानः । तदाह

“प्रत्यक्षिष्येमा णवि तह चित्तविभासं कुणन्ति सच्चेविभा ।

“जह उणते उमित्तन्ति मुकवि आहि मुनीसंता ॥”

अतोऽभिनेतृभ्यः कविनेव बहुमन्यामहे अभिनयेभ्यश्च काव्यमेवेति ।

(शृंगारप्रकाश, च० प्र०, ३-४)

ही सजा से अभिहित किया जाता है। भोज का यहाँ यह कथन कि कवि और काव्य को नट एवं अभिनय की अपेक्षा अधिक महत्त्व देना चाहिए, अभिनवगुप्त के मत में सूक्ष्म विरोध प्रकट करता है। भोज के अनुसार नाटककार कवि का, जिसने रस के आनन्द के लिए काव्य लिखा है—जिसमें आनन्द की प्राप्ति के लिए नटके योग की आवश्यकता नहीं प्रतीत होती—नट की अपेक्षा विशेष महत्त्व है—जो रंगमंच पर सामाजिक के समक्ष अभिनयों के द्वारा उसे अभिनीत करता है। यहाँ काव्य का तात्पर्य नाटक की पाठ्यपुस्तक से है। नाटक को दृश्यकाव्य की भी संज्ञा दी गई है। इसका जवतक रंगमंच पर प्रदर्शन नहीं किया जाता है—जब नाटक के अध्ययन से ही आनन्द की प्राप्ति होती है—तब नाटक काव्य ही कहा जाता है। भोज ने कवि और काव्य का जो प्रयोग किया है, वह नाटककार और उसके नाटक के लिए ही है। भोज इन्हीं को नट और उसके अभिनयों की अपेक्षा विशेष महत्त्व देते हैं।

काव्य में अनुभाव और विभावो का वर्णन रहता है। इन्हीं को रंगमंच पर प्रयुक्त करने से नाट्य कहा जाता है। नाटक जब अभिनीत किया जाता है, तब हमें किसी पदार्थ का प्रत्यक्ष साक्षात्कार होता है। इसके विपरीत काव्य में कवि की अद्भुत वर्णनाशक्ति किसी पदार्थ के स्वरूप का जीताजागता चित्रण कर देती है। यही नाटक और काव्य में सूक्ष्म अन्तर है। एक सहृदय सामाजिक के लिए नाट्य—जिसका अभिनय न हो रहा हो—एवं काव्य में कुछ भी भेद नहीं है। एक उत्कृष्ट नाटक के लिए नट एवं नाट्यशाला की कोई आवश्यकता नहीं है, पाठक पढ़ने से ही आत्मविभोर हो जायगा। पुनः जहाँ तक नाट्य (दृश्य) एवं काव्य (श्रव्य) इन दोनों की साम्यता का प्रश्न है, वहाँ भी परस्पर कोई भेद नहीं है। यदि दृश्यकाव्य के मनोहर दृश्य दर्शक के मानमण्डल पर सदैव के लिए अंकित हो जाते हैं, तो श्रव्यकाव्य की मनोहर पंक्तियाँ भी सहृदयों के कण्ठ में सदैव के लिए विराजमान हो जाया करती हैं। महिमभट्ट का यह कथन नितान्त सत्य है कि श्रव्यकाव्य एवं दृश्यकाव्य दोनों के एक ही उद्देश्य हैं—आनन्द^१। इन दोनों के उद्देश्य में कोई भेद नहीं है,

१. अनुभावविभावाना वर्णना काव्यमुच्यते ।

तेषामेव प्रयोगस्तु नाट्य गीतादिरञ्जितम् ॥

(व्यक्तिविवेक में उद्धृत)

२. सामान्येन उभयमपि च तत् शास्त्रवद् विधिनिषेधविषयव्युत्पत्तिफलम् ।

केवलं व्युत्पाद्यजनजादृष्टाजादृशतारतम्यापेक्षया काव्यनाट्यशास्त्ररूपोऽयम् उपायमात्र भेदः न फलभेदः । (व्यक्तिविवेक, पृ० २०)

भेद है केवल उपाय मात्र मे । ध्वज काष्ठो में भी रस-कल्पना को सार्थक मान-
कर वह सवते हैं कि भरतमुनिवर्णित रसभूत में रससामग्री का उपयोग दोनों
के लिए समान है ।

भरत के 'विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद्वसनिष्पत्ति' सूत्र से ज्ञात
होता है कि विभाव, अनुभाव और व्यभिचारीभाव रस को निष्पन्न करते हैं ।
इसके अतिरिक्त स्थायी भाव भी रस सामग्री के अन्तर्गत आते हैं । अब हम
क्रमशः इन्हीं का वर्णन करेंगे ।

विभाव

जगत मे प्रसिद्ध हेतु अथवा कारण शब्दों के लिए काव्य मे 'विभाव'
शब्द प्रयुक्त होता है । इसे विभाव इसलिए कहा जाता है क्योंकि यह वासना
रूप से स्थित, रसरूपता को प्राप्त होनेवाले रसादिरूप स्थायीभाव को विशेष
रूप से आविर्भूत करता है^१ । नाट्यदर्पणकार का उपर्युक्त मत भरतमत से
अत्यन्त साम्य रखता है । भरतमतानुसार वाचिक, आङ्गिक अथवा सार्विक
अभिनय के माध्यम से चित्तवृत्तियों का विशेष रूप से विभावन अथवा भाषन
कराने वाला हेतु 'विभाव' है^२ ।

काव्यानुशासनकार ने भी इसी मन का प्रतिपादन किया है । इनके
अनुसार स्थायी एवं व्यभिचारी चित्तवृत्तियों अथवा रस को विशेष रूप से
भाषित कराने के कारण ही इन्हें 'विभाव' कहा जाता है^३ । विभाव वासना
रूप मे अत्यन्त सूक्ष्म रूप से अवस्थित रति आदि स्थायीभावों को आस्वाद्य-
योग्य बना देते हैं । हम प्रचार विभिन्न विद्वानों के मतों के आधार पर
हम विभाव का निम्नस्वरूप स्थापित कर सकते हैं—

(१) स्थायीभाव आदि के हेतु को 'विभाव' कहते हैं ।

(२) चित्तवृत्तियों का विशेषरूप से भाषन कराने के कारण ही इसे
विभाव की संज्ञा प्रदान की गई है ।

१. वासनात्मतया स्थित स्थायिन रसत्वेन भवन्त विभावगम्याविर्भावाना
विशेषेण प्रयोज्य तीत्यालम्बनोद्दीपनरूपालम्बनोद्यानादयो विभावाः ।

(नाट्यदर्पण पृ० १४४)

२ विभाव कारण हेतुरिति पर्याया । विभाव्यतेऽन्न पागमत्वाभिनय
इति विभाव । यथा विभावित विज्ञातमिति अर्थात्तरम् । यद्वोऽर्था विभाव्य-
ते चागम्यभिनयादयथा । अनेन यस्मान् तेनाय विभाव इति सञ्ज्ञित । नाट्य-
शास्त्र, अ० ७, ४

३ वागाद्यभिनयसहिता स्थायिव्यभिचारिरुपलक्षणा चित्तवृत्तयो विभा-
व्यते विशिष्टतया भाष्यते—ये ते विभावाः । (काव्यानुशासन, पृ० ५६)

(३) इनके द्वारा स्थायीभाव आस्वादयोग्य होता है ।

उपयुक्त विभाव के दो भेद निर्धारित किए गए हैं—आलम्बन एवं उद्दीपन । आलम्बन के भी दो भेद हैं—विषय और आश्रय । जिसके उद्देश्य से अथवा जिसको लेकर रति आदि स्थायीभाव जाग्रत होते हैं, वह रति आदि स्थायीभावों का विषय है । रति आदि स्थायीभावों के आधार को आश्रय कहते हैं । आलम्बन के इन दोनों भेदों को हम विषयालम्बन एवं आश्रयालम्बन कह सकते हैं ।

इसी प्रकार उद्दीपन विभाव के भी दो भेद हैं—विषयगत एवं वहिर्गत । इन्हे हम पात्रस्थ एवं बाह्य भी कह सकते हैं । पात्रगत उद्दीपन के अन्तर्गत पात्र के गुण, उनकी चेष्टाएँ एवं उनके अलंकार का समावेश होता है । ऋतु, पवन एवं चन्द्र आदि उपकरण बाह्य उद्दीपन विभाव हैं । इस प्रकार हम देखते हैं कि उद्दीपन विभाव के अन्तर्गत देश-काल आदि का वर्णन रहता है । मान लीजिए कि शकुन्तला को देखकर दुष्यन्त के हृदय में रति का उद्रेक होता है तो यहाँ शकुन्तला आलम्बन, दुष्यन्त आश्रय, वसन्त ऋतु व लताकुञ्ज आदि वे विभाव हैं जो दुष्यन्त के हृदय में रति का भीर अधिक उद्रेक कर देते हैं । ये ही उद्दीपन विभाव हैं । उद्दीपन विभाव के विषय में एक बात स्मरणीय है कि ये देश-काल के अनुसार ही प्रभाव डालते हैं । अतः देश-काल का ध्यान रखते हुए ही उद्दीपन विभावों की योजना करनी चाहिए ।

अनुभाव

लिङ्ग के निश्चय के बाद रस को बोधित करनेवाले होने से कार्यरूप स्तम्भ आदि अनुभाव कहे जाते हैं^१ । साहित्यदर्पणकार ने भी अनुभाव शब्द की व्याख्या इसी तरह से की है । इनके अनुसार स्थायीभावों को प्रकाशित करने वाले विकार-जो लोक में कार्य कहे जाते हैं—काव्य एवं नाट्य में अनुभाव की सजा प्राप्त करते हैं^२ । विश्वनाथ के पूर्ववर्ती नाट्यदर्पणकार ने भी अनुभावों को स्थायीभाव का कार्य ही माना है^३ । अनुभावों को स्थायी-

१ तत्रानुलिङ्ग निश्चयात् पश्चाद् भावयन्ति गमयन्ति लिङ्गिन रसमित्यनुभावा स्तम्भादयः । (नाट्यदर्पण, पृ० १४४)

स्तम्भस्वेदाश्रुरोमाञ्च भ्रूक्षोपादयस्तेष्वंश मन्भव सत्तया निश्चयः ।

(नाट्यदर्पण, पृ० १४२)

२. उद्बुद्धकारणे स्वं स्वेवहिर्भाव प्रकाशयन् ।

लोकं यः कार्यरूप सोऽनुभाव नाट्यनाट्ययो (साहित्यदर्पण, पृ० १५१)

३. वार्यहेतु सहचारी, स्थाय्यादे वाच्यवर्त्मनि ।

अनुभावो विभावश्च, अभिचारी च कीर्त्यते ॥ (नाट्यदर्पण, पृ० १४४)

भाव का कार्य कहने का कारण यही है कि ये आश्रय में स्थायीभाव के उद्बुद्ध होने के बाद उत्पन्न होते हैं। इन्हें देखकर प्रेक्षकों को यह अनुभव हो जाता है कि अमुक पात्र में अमुक स्थायीभाव का उद्भेद हो रहा है।

“वागगाभिनयेनेह यतस्त्वर्थाऽनुभाव्यते। वागगोपाङ्गसमुत्तरविवनुभावस्तत स्मृतः”^१ के द्वारा भरत ने अनुभावों के वाचिक, सात्विक और आङ्गिक इन तीन भेदों का संकेत कर दिया है। नाट्यदर्पणकार ने अनुभावों के इस तरह के कोई भेद नहीं गिनाये हैं। आगे चलकर दारदातनय ने अनुभावों को तीन वर्गों में विभाजित किया है। ये निम्न हैं—

मन आरम्भानुभाव, वागारम्भानुभाव और बुद्धयारम्भानुभाव^२। शिङ्ग भूपाल ने भी अपने रसार्णवसुधाकर में इसी भेदों का उल्लेख किया है^३। इन्होंने केवल मनारम्भानुभाव के स्थान पर ‘चित्तारम्भानुभाव’ का उल्लेख किया है। शेष समस्त नामों को ज्यों का त्यों स्वीकार कर लिया है।

मानस अनुभावों को ‘मन आरम्भानुभाव’ एवं वाचिक अनुभावों को ‘वागारम्भानुभाव’ की संज्ञा प्रदान की गई है। इन दोनों का सम्बन्ध दारदातनय ने शिष्यों से स्वीकार किया है तथा इनकी अलग अलग दस सख्या निर्धारित की है। हाव, भाव, हेला, शोभा, वांछि, दीप्ति, माधुर्य, प्रागल्भ्य, धैर्य तथा औदार्य मानस अनुभाव के अन्तर्गत आते हैं। लीला, विलास, विचित्रि, विभ्रम, क्लिबिचित्र, मोहयित, घुटदुमित, विम्बोव, ललित तथा विहृत वागारम्भानुभाव के अन्तर्गत आते हैं। दारदातनय तथा शिङ्गभूपाल ने इन दोनों प्रकार के अनुभावों को सात्विक भी कहा है। किन्तु नाट्यदर्पणकार ने इन्हें नायिकाओं या नायिक अलंकार कहा है और इनके अङ्गज, अपरज तथा स्वभावज तीन भेद किए हैं। इनमें हाव, भाव, हेला आदि अङ्गज, शोभा आदि अपरज एवं लीला आदि स्वाभाविक अलंकार हैं।

जो अनुभाव वाक् द्वारा भाव प्रकट करते हैं, उन्हें ‘वागारम्भानुभाव’ कहा जाता है। इनके ग्यारह भेद हैं—आलाप, विलाप, संलाप, प्रलाप, अनुलाप, अपलाप, स दत्त अतिदेश, निर्देश, उपदेश और अपदेश।

घाटूकित को आलाप, दुःख भरे वचन को विलाप, व्यर्थ वचन को प्रलाप एवं बार-बार कहने को अनुलाप कहते हैं। पूर्वोक्त का अन्यथा योजन अपलाप,

१ नाट्यशास्त्र, पञ्चम अध्याय, ५

२ भावप्रकाश पृ० ६

३ रसार्णव सुधाकर, पृ० ४८

४. नाट्यदर्पण, पृ० १८१

प्रोपित को अपने समाचार से अवगत कराना सदेश एवं प्रस्तुत वस्तु का अन्य अभिप्रेत से सूचन अतिदेश है। निर्देश में 'यह यह मैं हूँ' ऐसी बात कही जाती है। शिक्षा के लिए कुछ कहना उपदेश है। 'मैंने कहा' या 'उसने कहा' इस प्रकार का कथन अतिदेश एवं व्याजपूर्वक आत्माभिलाष कथन व्यपदेश है।

'बुद्ध्यारम्भानुभाव' के अन्तर्गत रीति, वृत्ति तथा प्रवृत्तियों का वर्णन किया जाता है। इनके प्रयोग में बुद्धि की अत्यधिक आवश्यकता पड़ती है।

यद्यपि अनुभावों की सख्या अनन्त है, तथापि वेपथु स्तम्भ, रोमाञ्च, स्वरभेद, अथु मूर्च्छा, स्वेद, वैवर्ण्य इन आठ सात्विक अनुभावों को 'गोवल्लीवर्ध-
न्याय' से अलग भी गिन दिया जाता है। वास्तव में इन्होंने अनुभावों की प्रधानता है।^१ भय, रोग, हर्ष शीत, रोष, एवं प्रिय स्पर्श आदि के कारण गान्ध-
स्पर्श को वेपथु, हर्ष विस्मय, भय, मद, रोग आदि के कारण यत्न करने पर भी चलनाभाव को 'स्तम्भ', प्रिय दर्शन व्याधि, शीत, क्रोध, स्पर्श आदि के कारण रोमहर्ष को 'रोमाञ्च', मद, भय, जरा, हर्ष, क्रोध, राग रौक्ष्य आदि के कारण स्वर बदल जाने को 'स्वरभेद', शोक, अनिमेषप्रेक्षण, धूमाञ्जन, भय, पीडा, हास्य आदि के कारण नेत्र से जल निकलने को 'अथु', घात, कोप, मद आदि के कारण इन्द्रियों के अभिभव की 'मूर्च्छा', श्रम, भय, हर्ष, लज्जा, रोग, ताप ग्रह, दुःख, घृण, व्यायाम आदि के कारण रोम से जलस्राव को 'स्वेद' एवं तिरस्कार, सन्ताप, भय, क्रोध, व्याधि, शीत, श्रम आदि के कारण शोभा-
विरूपत्व को वैवर्ण्य कहते हैं।^२ इसी प्रकार अन्य अनुभावों का कारण समझ लेना चाहिए। नाट्यदर्पणकार ने उपर्युक्त अनुभावों के अतिरिक्त प्रसाद, उच्छ्-
वास, निश्वास, क्रन्दन, परिदेवन, उल्लुसतन, भूमि विलेखन, विवर्तन, उद्धर्तन, नखनिस्तोदन, भ्रुकुटिकटाक्ष, तिर्यगघोमुखनिरीक्षण, प्रथमा, हसन, दान, चादु-
कार एवं अस्यराग आदि अनुभावों को भी गिनाया है, जो सगत ही हैं।^३

व्यभिचारी भाव

जो भाव रसोन्मुख स्थायीभाव के प्रति विशेष प्रकार के आभिमुख्य से विद्यमान रहते हैं, उन्हें 'व्यभिचारीभाव' कहते हैं।^४ 'व्यभिचारी' शब्द में

१-वेपथु स्तम्भ रोमाञ्च, स्वरभेदोऽथु मूर्च्छनम् ।

स्वेदो वैवर्ण्यमित्याद्या, अनुभावा रसादिजा ॥

(नाट्यदर्पण, पृ० १६५)

२-नाट्यदर्पण, १६५, १६६, १६७

३-नाट्यदर्पण, पृ० १६५

४. रसोन्मुख स्थायित्वं प्रति विशिष्टेनाभिमुख्येन चरन्ति यत्तन्त इति व्यभि-
चारिणः ।

(नाट्यदर्पण, पृ० १४४)

‘वि’ + ‘अभि’ + ‘चर’ उपसर्ग तथा धातु का संयोग स्पष्टतः हृष्टिगोचर होता है । ‘वि’ और ‘अभि’ उपसर्गक्रमशः विविधता और आभिमुख्य के द्योतक हैं और ‘चर’ संचरण का द्योतक है । इसलिए वाक्, अङ्ग तथा सत्त्वादि द्वारा विविध प्रकार के, रसानुकूल संचरण करने वाले भावों को व्यभिचारी अथवा संचारी भाव कहते हैं^१ । दशरूपककार के अनुसार जो भाव विशेष रूप से स्थायीभाव के अन्तर्गत वही रहते हैं और कभी उन्हीं के अन्दर द्रव्य जाते हैं, वे व्यभिचारीभाव की संज्ञा प्राप्त करते हैं । इसके साथ ही दशरूपककार ने यह भी उल्लेख किया है कि जैसे समुद्र में तरङ्गों का आविर्भाव होता है व पुनः उन्हीं में तरङ्गों का विलय हो जाता है, उसी प्रकार व्यभिचारी भाव भी स्थायीभाव में उद्भूत तथा निर्मग्न होते हैं^२ । विश्वनाथ^३ और सिद्धभूषाल^४ ने दशरूपककार के ही शब्दों को यद्विचित्र परिचर्तव्य के साथ दुहराया है । साहित्यकीमुदी^५ के लेखक ने संचारीभाव को भावों का संचालक, गतिवर्त्ता और रसप्रदीपकार में उन्हे स्थायी का उपरारक, गतिवर्त्ता एव अचिर यत्नाकर भरत के ही लक्षण की पुष्टि की है । नाट्यदर्पणकार ने व्यभिचारीभाव का निर्ध्वन एक अन्य प्रकार से भी किया है । स्थायी भाव के साथ व्यभिचारी होने से ही इसे व्यभिचारीभाव कहा जाता है । क्योंकि स्थायीभाव के विद्यमान होने पर भी ये अविद्यमान रहा करते हैं एवं उनके अविद्यमान होने पर भी ये विद्यमान रहते हैं^६ । कहने का तात्पर्य है कि ये अपने विभाव

१. वि. अभि इत्येतामुपसर्गौ । चर गतो धातुः । आत्वर्थं वागंगसत्त्वोपेतान् विविधमभिमुखेन रसेष्वचरन्तीति व्यभिचारिणः । (नाट्यशास्त्र, पृ० ८४)

२. विशेषादाभिमुख्येन चरन्तो व्यभिचारिणः ।

स्थायिन्मुग्धनिर्मग्नताः क्लोला इव चारिणो ॥

(दशरूपक, चतुर्थ प्रकाश, ३)

३. विशेषादाभिमुख्येन चरन्तो व्यभिचारिणः स्थायिन्मुग्धनिर्मग्नताः ॥

(साहित्य दर्पण, तृतीय परिच्छेद)

४. उन्मग्नन्तो निर्मग्नन्तः स्थायिन्यभ्युनिषादिव ।

उभयदुर्वर्णयोर्यत्र यान्ति तदुपपत्त्य च ते ॥

(रसार्णवमुद्राकर, द्वितीय दिग्दर्श, १)

५. सञ्चारयति भावस्य गतिमिति संचारी । विशेषेण आभिमुख्येन स्थायिनं प्रति चरति इति व्यभिचारी ।

(साहित्यकीमुदी, ४७)

६. ... यद्वा व्यभिचरन्ति स्थायिनि सारयि केऽपि कदापि न भवन्तीति व्यभिचारिण स्वविभाज्यव्यभिचारिण भावे भावात्, अभावेऽभावाच्च ।

रगायनमुपमुत्तयतो हि नान्यान्त्य-धम-प्रभृतयो न भवन्त्येव ।

(नाट्यदर्पण, पृ० १४४)

के होने पर भी न होने से और अपने विभावादि रूप कारणों के न होने पर भी होने से ये अपने विभावो के व्यभिचारी भाव कहलाते हैं ।

अब उपर्युक्त समस्त परिभाषाओं के आधार पर हम व्यभिचारीभावो का निम्न स्वरूप स्थापित कर सकते हैं—

(१) सञ्चारी भावो का एक विशेष गुण है कि ये स्थायी नहीं रह सकते । इनका स्थायी भाव के साथ अनियत सम्बन्ध है । (२) ये स्थायीभाव को दीपित करते हैं । (३) स्थायीभाव के साथ इनका सम्बन्ध वारिधि तथा कल्लोल का-सा है ।

साधारणतः व्यभिचारी भावो की संख्या तैंतीस मानी गई है किन्तु इनकी संख्या अपरिमित है । भोज ने 'अपस्मार' एवं 'मरण' के स्थान पर 'ईर्ष्या' तथा 'शम', को व्यभिचारीभाव माना है और 'सरस्वतीकण्ठाभरण' में अप-स्मार' एवं 'मरण' के स्थान पर 'ईर्ष्या' तथा 'स्नेह' को रखा है । आचाम हेमचन्द्र ने तैंतीस व्यभिचारियों को अतिरिक्त दम्भ, उद्वेग, क्षुत् एवं तृष्णा को भी व्यभिचारी भाव माना है^२ ।

रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने नाट्यदर्पण में निम्न तैंतीस व्यभिचारी भावो का उल्लेख किया है—

निर्वेद, भ्रान्ति, अपस्मार, शङ्का, असूया, मद, अभ, चिन्ता, चापल, प्रावेग, मति, व्याधि, स्मृति, धृति, अमर्ष, मरण, मोह, निद्रा, सुप्त, औमथ, हर्ष, विषाद, उन्माद, दौर्ग, शीघ्रा, त्रास, तर्क, गर्व, ओत्सुक्य, अवहित्या, जाड्य, आलस्य एवं विबोध ।^३ इसके अतिरिक्त इन्होंने क्षुत्, तृष्णा, मैत्री, मुदिता, श्रद्धा, दया, उपेक्षा, अरति, सन्तोष, क्षमा, मादं, आजवं, दासिथ्य आदि को भी सञ्चारी

१. सरस्वतीकण्ठाभरण ५, १६-१७

२. सञ्चारावचनं नियमार्थं तेनान्येषामभैवान्तर्भावः । तद्यथा दम्भस्यावहित्ये, उद्वेगस्य निर्वेदे क्षुत्तृष्णादेर्लानो । (काव्यानुशासन, पृ० ८६)

३. निर्वेद-ग्लान्यपस्मार-शङ्का-सूया-मद-अमाः ।

चिन्ता चापलप्रावेगः, मतिर्व्याधिः स्मृतिधृतिः ॥

अमर्षो मरणं मोहः, निद्रा-सुप्तौषध-दृष्टयः ।

विषादोन्माद-दौर्गानि, शीघ्रा-त्रासो वितर्कणम् ॥

गवोत्सुक्यावहित्यानि, जाड्यालस्य-विबोधनम् ।

त्रयस्त्रिंशद् यथायोगः, रसाना व्यभिचारिणः ॥

(नाट्यदर्पण, पृ० १५७)

भाव माना है। इन सञ्चारियों का हम पूर्वकल्पित सञ्चारीभावों में ही अन्तर्भाव कर सकते हैं। 'अरति' को श्रान्ति के अन्तर्गत रख सकते हैं। 'दया', 'मार्दव' और 'आर्जव' एक प्रकार में परस्पर पर्यायवाची हैं। इसी तरह हम समस्त नए सञ्चारीभावों का पूर्वमात्र व्यभिचारीभावों में अन्तर्भाव मान सकते हैं। परन्तु हम यह भी कह सकते हैं कि इन सञ्चारीभावों को सीमित कर देना उचित न होगा और रसों की दृष्टि से उपभोगी भी न होगा। क्योंकि प्रत्येक भाव अथवा स्थिति में कुछ न कुछ भ्रन्तर बना ही रहता है। एक ही शब्द के अनेक पर्यायवाची भी सूक्ष्म रूप से परस्पर भिन्न रहते हैं इसी प्रकार नाट्यदर्पणकार ने जो नवीन सञ्चारीभावों की कल्पना की है, वह भी असंगत नहीं है। 'दया' से जो भाव व्यक्त होता है, वही भाव 'मार्दव' और 'आर्जव' से नहीं। 'दया' में शक्ति के सामर्थ्य का भी बोध होता है, 'मार्दव' और 'आर्जव' में स्वाभाविक विनम्रता का। कहने का सारांश है कि प्रमङ्गानुसार अन्य सञ्चारीभावों की कल्पना की जा सकती है।

तत्त्वज्ञान, दारिद्र्य, व्याधि, अपमान, ईर्ष्या, भ्रम, आक्रोश, ताडन, इष्ट-विद्योग एवं परविभूतिदान आदि कारणों से अपने प्रति विरसता 'निर्वेद' है। और वह निरदास और सन्ताप तथा उनके उपलक्षण रूप होने से चिन्ता, अश्रु, विवर्णता एवं दैन्यादि अनुभावों का भी जनक होता है। व्याधि, व्रमन, विरेक, धुषा, पिपासा, जरा, व्यायाम, मार्गमग्न एवं मुरत आदि से सामर्थ्य का अभाव 'श्लानि' है। इसके अनुभाव हैं—शरीर का क्षीण होना कम्पन, वचन, व क्रिया का भन्द हो जाना, गति धीमी पड़ जाना, मुख का वर्ण फीका पड़ जाना एवं अनुत्साह आदि। पिपासादि के कारण तथा धातुवैषम्य, त्यक्त स्थान के सेवन एवं अशुचि सम्पर्क आदि के कारण कार्य एवं अकार्य की विवेचना-शक्ति जाती रहती है। इसी को 'अपस्मार' कहते हैं। इसमें सहसा भूमि पर गिर पड़ना, मुख से केन निबलना, निश्वास, दौटना, कम्पन, स्तम्भ एवं स्वेद आदि घट्टाएँ होती हैं। अपने या दूसरों के दुष्कर्मों से मन का कम्पन 'शङ्का' है। शरीर का वर्ण दयाम होना, बार बार अवलोकन, अवगुण्ठन, मुख, कण्ठ एवं ओष्ठ का मूल जाना, जिह्वा से चाटना, कम्पन एवं चञ्चल दृष्टि का होना आदि इसमें अनुभाव हैं। द्वेष, अपराध, गर्व, क्रूरों का शोभाय और ऐश्वर्य विद्या आदि कारणों से सदगुणों को न सह सञ्चना 'अमूया' है। यह विद्यमान अथवा अविद्यमान बन्धनत्वादि दोषों को देखने वाली होती है।

१ अ-येऽपि पुन सम्भवन्ति यथा युतु तृष्णा मंत्री-मुदिता श्रद्धादयोऽपेक्षा-रति-भ्रन्तोप दामा मार्दवार्जव-दाक्षिण्यादयः । (नाट्यदर्पण, पृ० १५७)

भ्रूमङ्ग, अवशा, गुणो को छिपाना, मन्यु एव क्रोध आदि इसके अनुभाव हैं। मद्यपानादि से उत्पन्न हर्ष आदि को 'मद' कहते हैं। यह मद तीन तरह का होता है—ज्येष्ठ, मध्यम और अधम। ज्येष्ठ मद में निद्रा, मुस्कराहट, मुख पर लाली, रोमहर्ष, ईपद् व्याकुल वचन एव सुकुमार गमन आदि अनुभाव पाए जाते हैं। मध्यम मद में हास, स्खलन, घूर्णन, बाहुस्रसन एव कुटिलगमन आदि अनुभाव पाए जाते हैं। अधम मद में रोना, धूकना, स्मृतिनाश, गतिभ्रम, वमन एवं हिचकी आदि अनुभाव होते हैं। सुरत, मार्गगमन एव श्यायाम आदि से जनित स्नेह को 'भ्रम' कहते हैं और वह स्वेद, द्वांस का तेज चलना, मुख विकृणन, विजृम्भण, अङ्गमर्दन एव मन्दगति आदि का कारण होता है। इष्ट की प्राप्ति अथवा अनिष्ट प्राप्ति से जो मानसिक पीडा होती है, उसे 'चिन्ता' कहते हैं। इसमें इन्द्रियो का विकल होना, एकाग्र दृष्टि होना, स्मृति, दीर्घवास एव कृच्छता आदि अनुभाव पाए जाते हैं। राग, द्वेष एव जडता आदि के कारण सहसा बिना समझे-बूझे काम करना 'चापल' है। इसमें स्वच्छन्द आचार, कठोर वचन, ताडन, बध एव वन्ध आदि अनुभाव पाए जाते हैं। देवता, गुरु, मान्य, वल्लभ एव सकलता आदि इष्ट के श्रवण अथवा दर्शन आदि से तथा अग्नि, भूकम्प आदि उत्पात, ऋज्जावात, जोर की वर्षा, हाथी, चोर, सर्प आदि जनित अनिष्ट के श्रवण अथवा दर्शन से लोगो में जो सभ्रम पाया जाता है, उसे 'आवेग' कहते हैं। यदि आवेग इष्टजनित है तो अभ्युदयान (बड़ो के सम्मान के लिए बासन छोड़कर खड़ा होना), पुलक, आलिङ्गन, वस्त्रादि-प्रदान आदि आगिक अनुभाव, हर्ष, विस्मय आदि मानस अनुभाव, स्तुति एव चाटुकारिता आदि वाचिक अनुभाव होते हैं। यदि संभ्रम अनिष्टजनित है तो सर्वाङ्ग शीघ्रित्य, मुख वैवर्ण्य, अङ्गो का सिकुड़ जाना, वेग से दौडना, नेत्रो का आकुल होना, त्वरित अपसरण, शस्त्रग्रहण, भूमि पर गिरना, कम्प, स्वेद, स्तम्भ आदि आङ्गिक अनुभाव, शवा, विपाद, भय आदि मानस अनुभाव, क्रन्दन और परिदेवनात्मक वचन आदि वाचिक विकार पाये जाते हैं। उत्तम पात्र में ये समस्त विकार स्वैर्यानुविद्ध होते हैं एव नीच पात्र में चापलानुविद्ध होते हैं। शस्त्रविषयक चिन्तन, तर्क तथा उपदेश आदि के कारण जिससे संशय अथवा विषय का नाश हो जाता है, ऐसी नवनवो मेघशालिनी बुद्धि को 'मति' कहते हैं। इसमें संशय, विषय व भ्रान्ति आदि का उच्छेद होता है। कफ, घात, पित्त और उनके सान्निपात आदि दोषों से जो आङ्गिक अथवा मानसिक क्लेश होता है उसे 'व्याधि' कहते हैं। इसमें आर्तस्वर, कम्पन, मुखशोष, दांत चटकटाना, शीताभिलाष, विशिष्टांगता एव सन्ताप

आदि अनुभाव पाए जाते हैं। जब किसी सहस्र पदार्थ के दर्शन या श्रवण या उसके चिन्तन आदि से पूर्वदृष्ट पदार्थ का ज्ञान होता है, तब उसे 'स्मृति' कहते हैं। इसके अनुभाव हैं—मोहों का उठना, सिर का कंपना एवं अवलोकन आदि। विवेक ज्ञान अथवा बहुधृतत्व, पवित्र आचरण, नीडा, देवतादि भक्ति एव विशिष्ट शक्ति आदि से जो सन्तुष्टि होती है, उसे 'वृत्ति' कहते हैं। इसमें देहपुष्टि एव शतानुशोषण का अभाव आदि अनुभाव पाए जाते हैं। तिरस्कार एवं अपमान आदि के कारण तत्त्वार्थों के विषय में अपकार करने की अभिलाषा को 'अमर्ष' कहते हैं। इसमें कम्पन, अधोमुख चिन्तन, प्रस्वेद, उत्साह, उपायान्वेषण, तर्जन, ताडन आदि अनुभाव पाये जाते हैं। घात, पित्त, रक्तप्लव की विषमता, ज्वर, विषचिकित्सा (झुजली), गिटक (मुँहासा) आदि के कारण तथा सास्त्राभिधात, विषपान, सर्पदंश, दवापद, गज, तुरगादि के आक्रमण के कारण अथवा उच्च स्थान से पतन आदि के कारण प्राणी सोचता है कि इस अनर्घ का प्रतिवार दुष्कर है 'अतः मैं अवश्य मर जाऊँगा'—ऐसा मृत्यु संकल्प 'मरण' कहलाता है। इसमें इन्द्रिय चैवस्य (स्वविषय ग्रहण में असमर्थता), हिक्का, निश्वास, परिजनों का न देखना, अस्पष्ट शब्दों का उच्चारण, घटन दैन्य, सहसा भूमिपतन, कम्पन, स्फुरण, कृशता, फेन, जाड्य, हस्त और स्वरूप का भङ्ग हीना, एव अनपेक्षित मात्रसञ्चार आदि अनुभाव होते हैं। प्राणनिरोध रूप मरण नाट्य में प्रयोज्य नहीं है। अतः इसके विभावानुभाव के स्वरूप का प्रतिपादन नहीं किया जाता है। मर्षस्थल पर अभिधात तीव्र वेदना, व्याघ्र आदि के आक्रमण, देहाविप्लव, अग्नि, जल आदि का उपघात, शत्रु आदि के दर्शन एव श्रवण आदि से प्रदूषित-निवृत्ति के ज्ञान का जो अभाव होता है, उसे 'मोह' कहते हैं। इसमें सिर का चक्कराना, भ्रमण, पतन, इन्द्रियों का व्यापाररहित होना आदि अनुभाव होते हैं। श्लेष्म, आलस्य, दीर्घत्व, रात्रिजागरण, अस्याहार, मद, श्रम, क्लम, चिन्ता एव निद्रा आदि के कारण इन्द्रियाँ स्वविषय ग्रहण से उपरत हो जाती हैं। इसी को 'निद्रा' कहते हैं। मूर्च्छाभ्रम, जूझण, मुख का फैलाना, निश्वास, नेत्रपूर्णन, अङ्ग-भङ्ग एव आँख मीषता आदि इसके अनुभाव हैं। निद्रा की गहृतम अवस्था को 'सुप्त' कहते हैं। इसमें मन सहित ज्ञानेन्द्रियाँ अपने विषयों से विमुक्त हो जाती हैं। निद्रा में मन का अवधान रहता है परन्तु सुप्त में मन भी किञ्चिदुपशब्द रहता है। यही दोषों में भेद है। हिसन, अगत्यकारी एव वञ्चक आदि दुष्ट व्यक्तियों के बहुभाषण एव चौर्य आदि अपराध के कारण उनके प्रति राजा आदि की निर्दयता 'ओषध' है। बन्ध वध, ताडन, निर्मत्स्य, श्लेष्म एव तिरस्कृत्य आदि इसके अनुभाव हैं। प्रिय संयोग अथवा अप्रिय

सयोग की निवृत्ति, देव, गुरु, राजा एवं स्वामी आदि की प्रसन्नता, धन एवं पुत्र आदि का लाभ, पुत्रादियुक्त हर्ष, विषयोपभोग एवं उत्सव आदि के कारण चित्त का विकास 'हर्ष' है। इसमें स्वेद, अश्रु, गद्गद् वाणी, पुलक, प्रियभाषण, नेत्र एवं मुख आदि की प्रसन्नता आदि अनुभाव हैं। प्रारम्भ किए हुए कार्य का पूरा न होना, देव की अनुकूलता आदि इष्ट की प्राप्ति न होने से अथवा विपरीत फलप्राप्ति से जनित अनुत्साह से आक्रान्त चित्त सन्ताप को 'विपाद' कहते हैं। निश्वास, उपायचिन्तन, सहाया-वेषण, विकलता आदि अनुभाव उत्तम अथवा मध्यम पात्रों में पाए जाते हैं। मुख शोष, निद्रा, ध्यान, जिह्वा-परिलेह आदि अनुभाव अधम पात्रों में पाए जाते हैं। ग्रह-दोष से मन की अस्थिर दशा को 'उन्माद' कहते हैं। इसमें अनुचित गीत, नृत्त उठना, सोना, रोना, दूरे शब्दों का प्रयोग करना, असम्बद्ध प्रलाप, अनिमित्त हास आदि अनुभाव पाए जाते हैं।

विप्रलम्भ श्रृंगार में 'उन्माद' उत्तम पात्रगत होता है और करुण रस में अधम पात्रगत। 'अपस्मार' भीमत्स' और भयानक रसगत होता है। अपस्मार मनोर्वकस्य दशा को कहते हैं और उन्माद मन की अवस्थिति को।

असाध्यवश कष्टमय जीवन अथवा तिरस्कार आदि से मन-कलङ्क को 'दैव्य' कहते हैं। इसमें वदनव्यामता, मुख का खिपाना, शरीर का सङ्कार न करना, गौरवपरिहार एवं वस्त्रों की मलिनता आदि अनुभाव पाए जाते हैं। गुरुजनों की आज्ञा का उल्लंघन, उनके अपमान एवं निन्दा आदि स्वकृत दूरे साक्षर्यों के बाद मन में उस दुष्कृत्य के सम्बन्ध में जो विवेक होता है अर्थात् अनुभव होता है कि मैंने यह बुरा किया, इसी भावस विवेक को 'शीघ्रा' कहते हैं। धृष्टता का अभाव, गात्र गोपन, अधोमुख चिन्तन, नख-निस्तोदन, भूमिलेखन (पृथ्वी पर लकीर खीचना) एवं वस्त्राङ्गुलीप-स्पर्शन आदि इनके अनुभाव हैं। शीघ्र निषाति, उत्पात, महाभयवनाद, महारौद्र सत्त्व एवं शब्द आदि के दर्शन से जो उद्वेगवारी घमत्कार होता है उसे 'त्रास' कहते हैं। शरीरमकोष, कम्पन, स्तम्भ, रोमाञ्च, मूर्च्छा एवं गद्गद् वक्त्र आदि इसके अनुभाव हैं। विप्रतिपत्ति, सन्देहनिवारक प्रबल प्रमाण के बल से उत्पन्न दूसरे के पक्ष के अभाव का ज्ञान एवं विशेष प्रतीति की इच्छा आदि विभावों से एक पक्ष की सम्भावना करना 'तर्क' है। भौंह, सिर व अंगुलियों का नचाना आदि इसके अनुभाव हैं। विद्या, जाति, कुल, लाभ, बहिः, शौचन एवं ऐश्वर्य आदि के कारण परजुगुप्साक्रान्त अपने विषय में बहुमान को 'गर्व' कहते हैं। दूसरों की अवज्ञा, पारुष्य, असूया, उत्तर न देना,

अङ्गावलोकन, उपहाम करना एवं अलङ्कारो का व्यतिक्रम आदि इसके अनुभाव हैं। इष्ट के स्मरण, मनोज्ञदिदृक्षा, अत्यन्त अनुराग एवं लोभ आदि के कारण इष्ट की ओर अभिमुख होना 'ओत्सुक्य' है। इसमें मन, वचन, काय एवं दृष्टि का चपल होना, कृत्य विस्मरण, दीर्घनिश्वास, असम्बद्ध, ज्वन, स्वेद, हृदय का सन्तप्त होना आदि अनुभाव हैं। प्रगल्भता, भय, लज्जा, गौरव, कुटिलाशयत्व आदि के कारण भ्रूविकार एवं मुख रोग आदि मानसिक विकारों का स्वरण 'अवहित्या' है। प्रस्तुत क्रिया से भिन्न वचन, अवलोकन, कथाभङ्ग एवं मिथ्या स्वयं आदि इसके अनुभाव हैं। इष्ट के दर्शन अथवा श्रवण, अनिष्ट के दर्शन अथवा श्रवण, व्याधि आदि के कारण नेत्र एवं श्रोत्र आदि से क्रमशः देखते हुए, सुनते हुए भी चित्तसंक्षयविमूढ हो जाना 'जाडम' है। इसमें मनोवैकल्य और अचेतन्य नहीं पाया जाता है। इस कारण यह अपस्मार और मोह से भिन्न है। मोन, अनिमेष निरीक्षण एवं परवशता आदि इसके अनुभाव हैं। शब्द, स्पर्श, स्वप्नान्त एवं भोजन का परिपाक हो चुकने आदि के कारण नौद की अवस्था के चले जाने पर 'विमोघ' होता है। अङ्ग का ँठना, जंभाई लेना, आलस मौचना, ध्यान त्याग, भुजाक्षेप एवं अंगुलियों का तोड़ना आदि इससे अनुभाव हैं।

यद्यपि ऊपर तैत्तिरीय व्याभिवारीभावों का वर्णन किया गया है, किन्तु इसमें सम्बेद नहीं है कि इस प्रकार संचारियों की सीमा निश्चित कर देना न तो अन्तर्दृष्टि का परिचायक हो सकता है, न रसों की दृष्टि से उपयोगी हो। वस्तुतः प्रत्येक भाव अथवा स्थिति में कुछ न कुछ प्रभाव का अन्तर हो बना ही रहता है। अतएव इनकी कोई सीमा निर्धारित करना हितकर नहीं है।

स्थायीभाव

ये स्थायीभाव हृदय में वासना रूप से संस्थित रहते हैं^१। अभिनवगुप्त प्रथम दासंभिव है जिन्होंने इनकी वासनारूपता के सम्बन्ध में विचार किया है। जगत का कोई भी प्राणी इन वित्तवृत्तियों से शून्य नहीं है। सत्तार रूप होने से यह जन्म से ही प्रत्येक प्राणी के अतर्गत विद्यमान है^२। यह स्थायी-भाव, प्रतिक्षण उत्पत्ति एवं विनाश धर्म से युक्त व्याभिवारी भावों में अनुगत

१. शब्द आनन्दप्रवास दीक्षित रससिद्धांत स्वरूप विस्तरेण, पृ० ४४-४५

२. वासनारमयत्वात्स्थित स्थायिनः । (नाट्यदर्पण, पृ० १४४)

३. जात एव जन्तुरियतीभिः सविद्धिः परीतो भवति ।

न हि एतच्चित्तवृत्तिः वासनान्मूढ्यः प्राणी भवति ।

वासनारमना सर्वजन्तूनां तन्मयत्वेन उक्तत्वात् । (अभिनवभारती)

रूप से रहता है^१। स्थायीभाव को अन्य भाव मिटा नहीं सकते, अन्य भावों को स्थायीभाव अपने में आत्मसात् कर लेता है^२। साथ ही साथ ये वास्तविक आनन्द के प्रदाता भी हैं।

अनुव्य इस जगत में जो कुछ देखता या सुनता है, उन सबका संस्कार उसके मन पर पड़ता है। क्षणिक होने के कारण उपर्युक्त अनुभव तो नष्ट हो जाता है परन्तु वह अपने पीछे एक स्थायी वस्तु 'संस्कार' छोड़ जाता है, जिसे वासना भी कहते हैं। मन में स्थायी रूप से रहने वाली इसी वासना को ही स्थायीभाव कहते हैं। इस प्रकार हम स्थायीभाव की निम्न विशेषताएँ बता सकते हैं—

(१) स्थायीभाव जन्मजात है और समस्त प्राणियों में वासनात्मक रूप से रहते हैं।

(२) ये सजातीय तथा विजातीय भावों से नष्ट नहीं होते हैं।

(३) ये अपने में अन्य भावों को आत्मसात् कर लेते हैं।

(४) ये आस्वाद का मूलभूत होकर विराजमान रहते हैं।

(५) ये वर्णना योग्य हैं।

(६) ये विभाव, अनुभाव तथा सम्बारीभावों से परिपुष्ट होकर रसरूप में परिणत हो जाते हैं।

स्थायीभाव को पुष्ट करने के लिए समुद्र की उपमा ले सकते हैं। समुद्र के अन्तर्गत कोई भी खारा या मीठा पानी मिलकर तद्रूप हो जाता है, समुद्र समस्त वस्तुओं को आत्मसात् करके तद्रूप बना लेता है। इसी प्रकार स्थायीभाव भी समस्त भावों को आत्म रूप बना लेता है।

इन स्थायीभावों की सख्या नव है^३। ये प्राणी की सबसे अधिक स्वाभाविक प्रवृत्तियाँ हैं। स्थायीभाव तो इतने ही हैं क्योंकि उत्पन्न हुआ प्राणी इतनी ही वासनाओं से युक्त रहता है। प्रत्येक व्यक्ति अपने भीतर उत्कर्ष को

१ प्रतिक्षणमुदयव्यगममर्केषु बहुष्वपि व्यभिचारिष्वनुयायितयाऽवश्यं तिष्ठतीति स्थायी । (नाट्यदर्पण पृ० १८१)

२ अविरुद्धा विरुद्धा वा य तिरोघातुमक्षमा ।

आस्वादाकुरवन्दोऽशी भाव स्थायीति सम्मत ॥

(साहित्यदर्पण, पृ० २१२)

३ रतिर्हासश्च शोकश्च क्रोधोत्साहो मय तथा ।

जुगुप्सा विस्मय धमा, रसाना स्थायिन क्रमात् ॥

(नाट्यदर्पण, पृ० १५६)

प्राप्त रमण करने की इच्छा से युक्त रहता है। रमण करने की इच्छा के कारण व्यक्ति दूसरे का उपहास भी किया करता है। प्रत्येक व्यक्ति इष्ट वियोग से दुःखी होता है, इससे शोक की सत्ता का आभास मिलता है। इष्ट-वियोग के कारण मानव तत्त्व कारणों के प्रति क्रोध करता है। शक्ति के अभाव में वह उन वस्तुओं से डरता भी है। व्यक्ति किसी को प्राप्त करने की इच्छा रखता है, अनुचित पदार्थ के प्रति घृणा करता है, अपने या अन्य के कार्यों को देखकर विस्मित होता है एवं त्याग करने की भी इच्छा करता है^१। इस प्रकार व्यक्ति उपयुक्त स्थायीभावों से युक्त रहता है। उपयुक्त सत्कारों में राग, द्वेष, उत्साह और जुगुप्सा का अत्यधिक प्राधान्य है। ये सत्कार मानव योनि में ही नहीं अपितु पशु, पक्षी, कीट एवं पतङ्ग आदि में भी पाए जाते हैं। इन चित्तवृत्तियों के सत्कारों से रहित कोई भी प्राणी नहीं है। अन्तर केवल इतना ही है कि किसी प्राणी में कोई चित्तवृत्ति अधिक होती है और किसी में कुछ कम। किसी की चित्तवृत्ति उचित विषय में नियन्त्रित होती है एवं किसी की चित्तवृत्ति इसके विपरीत होती है।

स्त्री और पुरुष का परस्पर प्रेम 'रति' है। मन की प्रसन्नता एवं उन्माद आदि से उत्पन्न चित्त विकास 'हास' है। निर्वेद से युक्त बुद्धि 'शोक' है। अन्य के अपकार करने एवं अन्य से घृणा करने का हेतुभूत सन्ताप का आवेश 'क्रोध' है। धर्म, दान एवं युद्धादि कार्यों के प्रति आलस्य का अभाव 'उत्साह' है^२। घयराहट को 'भय' कहते हैं। कुत्सित होने का निश्चय 'जुगुप्सा' है। उत्कृष्ट होने का निश्चय 'विस्मय' है। इच्छा का अभाव 'घम' है^३।

सञ्चारीभावों के समान ही स्थायीभावों की सख्या को अधिकाधिक विस्तार देने की चेष्टा होती रही है। दूसरी ओर से नवीन स्थायीभावों को पुराने स्थायीभावों में ही अन्तर्भावित करने का प्रयत्न किया जाता रहा है। परन्तु इसमें सन्देह नहीं कि यदि सत्कार-बुद्धि पर ध्यान दिया जाय तो नवीन स्थायीभावों की स्वीकृति के लिए मार्ग निकाला जा सकता है।

स्थायीभाव भी सञ्चारीभावों में परिवर्तित हो जाते हैं^४। 'व्यक्तिविशेष' के प्रसिद्ध टीकाकार रय्यक के मतानुसार भी स्थायीभावों का व्यापारित्व

१ अभिनवभारती, पष्ठ अध्याय, पृ० २६७

२ नाट्यदर्पण, पृ० १५६

३. नाट्यदर्पण पृ० ११५-१५७

४ तेनाभी रसान्तराणा व्यभिचारिणोऽनुभावाश्च भवन्ति, तन्नामागन्तु-
कत्वेन स्थायित्वाभावात् ।
(नाट्यदर्पण, पृ० १५७)

इस प्रकार हम देखते हैं कि संस्कृत साहित्य के अनेक विद्वानों ने स्थायीभावो का समयानुसार सञ्चारीभावो के रूप में भी परिवर्तन स्वीकार किया है।

रस-निबन्धन

काव्य के अन्तर्गत रस के निबन्धन में सतर्क रहना चाहिए। अभिनेय व अभिनेय काव्यो के शरीर शब्द और अर्थ ही हैं। इस शरीर में रस प्राण के समान है। इसीलिए कवि लोग स्वभावतः रस में प्रीति रखते हैं। काव्य में जितना रस श्लाघ्य है, उतना अप्रोत्प्रेक्षा एवं शब्दोत्प्रेक्षा नहीं। नए-नए अर्थ से श्रुत्पन्न शब्द-ग्रथन ही काव्य नहीं है। यदि ऐसा होने लगे तब तो तर्क और व्याकरण को भी काव्य ही की संज्ञा प्रदान की जायगी। परन्तु बात ऐसी नहीं है। विचित्र रस से युक्त शब्द और अर्थ के सन्निवेश को ही काव्य कहा जायगा। शुष्क कवि ही यमक एवं श्लेष आदि अलङ्कारों के चक्कर में पड़ते हैं, सरस कवि नहीं। सरस कवि तो रस को ही प्रधानता देते हैं।

नाट्यदर्पणकार का रस-सिद्धान्त

नाट्यदर्पणकार ने स्वतन्त्र ढंग से रस-विवेचना प्रस्तुत की है। इनके अनुसार काव्य नाटकादि में दूसरे (रामादि) में रहने वाले रस की प्रतीति अन्तःकरणवर्तिनी होती है। अन्तःकरण के धर्म इन्द्रियग्राह्य नहीं हैं, अतएव रस की प्रतिपत्ति प्रत्यक्ष सिद्ध नहीं है। यह परोक्षरूप ही है। पुनश्च यह परोक्ष प्रतीति उससे अविनाश्रुत अन्य वस्तु के द्वारा होती है। रस में इस प्रकार की अन्य वस्तु का सम्भव न होने से अनुभावादि ही रस के अविनाश्रुत हैं। अतएव उन्हीं के द्वारा रस-प्रतीति होती है^१। इस प्रकार हम देखते हैं कि जहाँ अन्य सिद्धान्तों में रस की साक्षात्कारात्मक ब्रह्मानन्द सहोदर माना गया है, वहाँ इन विद्वानों ने रस की परोक्षात्मक और परस्पर प्रतीति का उपपादक किया है। इन्होंने रस-सिद्धान्त में कुछ सीमा तक शङ्कु के अनुमितिवाद का अनुसरण किया है, परन्तु इनका अनुमितिवाद भी शङ्कु के अनुमितिवाद से कुछ भिन्न है।

शङ्कु ने नटगत अनुभावादि से रस की अनुमिति मानी है, जब कि नाट्यदर्पणकार ने सामाजिकगत अनुभावादि के द्वारा रसानुमिति का प्रतिपादन किया है। इनके अनुसार अन्यगत (अनुकार्य राम आदि में रहने वाले) विभावादि के अनुकरण में प्रवृत्त होने वाले, दूसरे के रञ्जनाय प्रवृत्त

होता है। यथा देवादि विषयक रतिभाव में, हास, श्रृंगार आदि में, शोक विप्रलम्भशृङ्गार आदि में, क्रोध प्रणयकोप में, विस्मय वीर आदि में, उत्साह शृङ्गार आदि में, भय अभिसारिका आदि में, जुगुप्सा संसार की निन्दा में, क्षम क्रोधित व्यक्ति के प्रसादोद्गम आदि में व्यभिचारी होते हैं^१। भानुदत्त मिश्र ने भी 'रसतरंगिणी' में, स्थायियों का व्यभिचारित्व स्वीकार किया है। यथा हास शृङ्गार में रति, शान्त, कर्ण तथा हास्य में, भय एवं शोक कर्ण तथा शृङ्गार में, क्रोध वीर में, जुगुप्सा भयानक में, उत्साह एवं विस्मय समस्त रसों में व्यभिचारी होते हैं^२। अल्लराज का कथन है कि प्रायः भय तथा उत्साह स्थायीभाव व्यभिचारीभाव के रूप में उपस्थित हो जाते हैं और व्यभिचारीभाव मोह, आवेग तथा आलस्य भी मूर्च्छा, संभ्रम तथा तन्द्रा जैसे भावों को उत्पन्न करने में समर्थ हैं^३।

भावों के स्थायित्व और व्यभिचारित्व प्राप्त करने के रहस्य को बतलाते हुए शाङ्गदेव ने लिखा है कि पर्याप्त एवं समुपयुक्त विभावों से जायमान रत्यादि 'स्थायी' कहलाते हैं। वे ही जब अल्प विभावों से जायमान होते हैं, तो व्यभिचारी कहलाते हैं। तब वे अन्य रसों में भी व्यभिचारी होते हैं। यथा हास शृङ्गार में, रति शान्त में, क्रोध वीर में, भय शोक में, जुगुप्सा भयानक में तथा उत्साह एवं विस्मय समस्त रसों में व्यभिचारी होते हैं^४।

१. स्थायिनामपि व्यभिचारित्वं भवति । यथा रतेः देवादि विषयायाः, हासस्य शृङ्गारादौ, शोकस्य विप्रलम्भशृङ्गारादौ, क्रोधस्य प्रणयकोपादौ, विस्मयस्य वीरादौ, उत्साहस्य शृङ्गारादौ, भयस्य अभिसारिकादौ, जुगुप्सायाः संसार-निन्दादौ, क्षमस्य क्रोधाभिहतस्य प्रसादोद्गमादौ ।

(व्यक्तित्वविवेक टीका, पृ० ११-१२)

२. स्थायिनोऽपि व्यभिचरन्ति । हासः श्रृंगारे । रतिः शान्त कर्ण हास्येषु । भय-शोको कर्ण-शृङ्गारयोः । क्रोधो वीरे । जुगुप्सा भयानके । उत्साह-विस्मयो सर्वरसेषु व्यभिचारिणी ।

(रसतरंगिणी, त० ५, पृ० ११४)

३. रसरत्नप्रदीपिका, पृ० २३, ४।७७-७८

४. रत्यादयः स्थायिभावाः स्युर्भूयिष्ठविभावजाः ।

स्तोके विभावैरुत्पन्नाः त एव व्यभिचारिणः ॥

रसान्तरेष्वपि तदा यथायोगं भवन्ति ते ।

यथा हि हासः शृङ्गारे रतिः शान्ते च दृश्यते ॥

वीरे क्रोधः भयं शोके जुगुप्सा च भयानके ।

उत्साह विस्मयो सर्वरसेषु व्यभिचारिणी ॥ (संगीतरत्नाकर)

इस प्रकार हम देखते हैं कि संस्कृत साहित्य के अनेक विद्वानों ने स्थायीभावों का समयानुसार सञ्चारीभावों के रूप में भी परिवर्तन स्वीकार किया है।

रस-निबन्धन

काव्य के अन्तर्गत रस के निबन्धन में सतर्क रहना चाहिए। अभिनेय व अभिनेय काव्यों के शरीर शब्द और अर्थ ही हैं। इस शरीर में रस प्राण के समान है। इसीलिए कवि लोग स्वभावतः रस में प्रीति रखते हैं। काव्य में जितना रस श्लाघ्य है, उतना अर्थोत्प्रेक्षा एवं शब्दोत्प्रेक्षा नहीं। नए नए अर्थ से श्रुत्पन्न शब्द ग्रथन ही काव्य नहीं है। यदि ऐसा होने लगे तब तो संस्कृत और व्याकरण को भी काव्य ही की संज्ञा प्रदान की जायगी। परन्तु वास्तव ऐसी नहीं है। विभिन्न रस से युक्त शब्द और अर्थ के समन्वय को ही काव्य कहा जायगा। शुष्क कवि ही यमक एवं श्लेष आदि अलङ्कारों के चक्कर में पड़ते हैं, सरस कवि नहीं। सरस कवि तो रस को ही प्रगटता देते हैं।

नाट्यदर्पणकार का रस-सिद्धान्त

नाट्यदर्पणकार ने स्वतन्त्र रूप से रस-विवेचना प्रस्तुत की है। इनके अनुसार काव्य नाटकादि में दूसरे (रामादि) में रहने वाले रस की प्रतीति अन्तःकरणवर्तिनी होती है। अन्तःकरण के धर्म इन्द्रियग्राह्य नहीं हैं, अतएव रस की प्रतिपत्ति प्रत्यक्ष सिद्ध नहीं है। यह परोक्षरूप ही है। पुनश्च यह परोक्ष प्रतीति उससे अभिनामृत अन्य वस्तु के द्वारा होती है। रस में इस प्रकार की अन्य वस्तु का सम्भव न होने से अनुभावादि ही रस के अभिनामृत हैं। अतएव उन्हीं के द्वारा रस-प्रतीति होती है^१। इस प्रकार हम देखते हैं कि जहाँ अन्य सिद्धान्तों में रस को साक्षात्कारात्मक ब्रह्मानन्द सहोदर माना गया है, वहाँ इन विद्वानों ने रस की परोक्षात्मक और परस्पर प्रतीति का उपपादक किया है। इन्होंने रस-सिद्धान्त में कुछ सीमा तक शकुन के अनुमितिवाद का अनुसरण किया है, परन्तु इनका अनुमितिवाद भी शकुन के अनुमितिवाद से कुछ भिन्न है।

शकुन ने नटगत अनुभावादि से रस की अनुमिति मानी है, जब कि नाट्यदर्पणकार ने सामाजिकगत अनुभावादि के द्वारा रसानुमिति का प्रतिपादन किया है। इनके अनुसार अन्यगत (अनुकार्य राम आदि में रहने वाले) विभावादि के अनुकरण में प्रवृत्त होने वाले, दूसरे के रञ्जनार्थ प्रवृत्त

होने वाले, नट में रस का अभाव होने पर भी स्तम्भ, स्वेद आदि अनुभाव होते हैं और यही रस के अविनाशित होते हैं। क्योंकि नटगत स्तम्भ, स्वेद आदि अनुभाव सामाजिक में रहने वाले रस के जनक होने से रस के कार्य नहीं अपितु कारण होते हैं। नटगत स्तम्भ आदि सामाजिकगत रसों के कारण होते हैं। परोक्ष वस्तु को समझने की इच्छा रखनेवाले व्यक्ति के लिए यह आवश्यक है कि वह उस परोक्ष अर्थ के साथ अविनाशित लिङ्ग को निपुणतापूर्वक समझे। परगत रस का अनुमान करने के लिए परस्य रस का अनुमान करने वाले व्यक्ति को इस विषय का सम्यक् ज्ञान होना अनिवार्य है कि किस प्रकार की मन-स्थिति में किस प्रकार के अनुभाव होते हैं। ऐसा ज्ञान होने पर ही वह सामाजिक या प्रेक्षकगत अनुभावों को देखकर उसमें शृङ्गार आदि रसों का अनुमान कर सकेगा, अन्यथा नहीं^१।

इसी प्रसङ्ग में नाट्यदर्पणकार आगे कहते हैं कि नट में भी रस की स्थिति होती है। पण्यकामिनियों, जो धन-लोभ से दूसरों की रति आदि का अवसर प्रदान किया करती हैं, कभी-कभी स्वयं भी आनन्दित होती हैं, और गायक, जो दूसरों के चित्त को प्रसन्न करने के लिए गाते हैं, कभी-कभी स्वयं भी आनन्द उठाया करते हैं। इसी प्रकार रोमादिगत विप्रलम्भ आदि का अनुकरण करता हुआ नट भी यदा-कदा स्वयं तन्मयीभाव को प्राप्त होता है। अतएव उसमें स्थित रोमाश्च आदि अनुभाव भी उसके भीतर रहने वाले रस का अनुमान कराते हैं^२।

नाट्यदर्पणकार के अनुसार रसों की द्विविध स्थिति है—सामान्य-विषयक और विशेष-विषयक, जब कि अन्य आचार्यों ने रस को सर्वथा अलौकिक ही माना है। अन्य आचार्यों ने लोक में होने वाली स्त्री-पुरुष की परस्पर रति को 'रस' की संज्ञा नहीं प्रदान की है। उन आचार्यों ने काव्य, नाटक में होने वाले विभावादि को ही 'विभाव' की संज्ञा प्रदान की है। परन्तु नाट्यदर्पणकार ने लौकिक स्त्री-पुरुष आदि को भी 'विभाव' आदि की संज्ञा से अभिहित किया है। इनका यह सिद्धान्त अन्य आचार्यों से विलक्षण है। इनके अनुसार स्त्री पुरुष एवं नट के शरीर में होने वाले जो रोमाश्च आदि हैं, (वे) दूसरों के रसजनक होने के कारण विभाव के अन्तर्गत आने वाले हैं। प्रेक्षक, श्रोता एवं अनुसन्धाता में होने वाले रोमाश्च आदि रस के कार्य होते हुए रस के

व्यवस्थापक होते हैं। जहाँ विभाव तत्त्वतः विद्यमान होते हुए प्रत्येक विषय के लिए नियत स्थायीभाव को रस बनाते हैं, वहाँ होने वाला रसास्वाद नियत-विषयक उल्लेख करने वाला होता है। कोई युवक रागवती युवती को आलम्बन बनाकर उसके प्रति होने वाले रति का शृङ्गाररस के रूप में आस्वादन करता है। यदि कोई परानुरक्ता वनिता है, तो उसका अवलम्बन करके सामान्यतः रति का उपचय हो सकता है, परन्तु वहाँ का शृङ्गार-रसास्वाद नियत-विषयक नहीं होता है। क्योंकि विभाव सामान्य विषय में स्थायी का आविर्भावक होता है। बन्धु शोक से आर्त एवं रुदन करती हुई स्त्री को देखकर सामान्य-विषयक ही कष्ट रसास्वाद होता है^१। इसी प्रकार अन्य रसों में भी सामान्य-विषयत्व और विशेष-विषयत्व होता है। इस प्रकार लौकिक रसादि-विषयक विवेचना करने के बाद पुनः वे काव्य-नाटकगत रसों की विवेचना करते हुए लिखते हैं कि काव्य और नाट्य में विभावादि वास्तविक रूप में विद्यमान नहीं होते हैं केवल काव्य तथा अभिनय के द्वारा समर्पित होते हैं। अतएव उनसे विशेष-विषयक रसानुभूति न होकर सामान्य-विषयक ही रसानुभूति होती है। लोक में तो रसास्वाद विशेष व्यक्तियों तक सीमित हो सकता है। उस दशा में एक व्यक्ति का रसास्वाद अन्य व्यक्ति के रसास्वाद में बाधक हो सकता है। इसके काव्य आदि में एक ही सामग्री से एक व्यक्ति को जो रसास्वाद होता है, वह उसी सामग्री से अन्यो के होने वाले रसास्वाद में बाधक नहीं होता है। इस प्रकार काव्य और लोक में दोनों जगह रसिकों के लिए साधारण रूप से रसास्वाद होता है। विभाव आदि से आविर्भूत रसादि स्थायीभाव के पोषक अभिचारी, रसिकगत रूप में ही ग्राह्य हैं। जब कि काव्यगत अथवा नाटकगत (स्त्री आदि के) विभावों के द्वारा व्यक्तियों की रति आदि का रसोन्मुख रूप से उन्मीलन होता है। तब उन सामाजिकों के भीतर अभिचारीभाव भी प्रादुर्भूत होते हैं। स्त्र्यादि चिन्ता का शृङ्गार, धृति का हास्य, विषाद का कष्ट, अमर्ष का रोद्र, हर्ष का वीर, आस का भयानक, सङ्का का भीमत्स, आत्सुक्य का अद्भुत और निर्वेद का दान्त चहचारी के बिना प्रादुर्भूत नहीं होता है। क्योंकि चित्त के दूसरी ओर लगे रहने पर अथवा विरक्त चित्त को चिन्ता आदि सहचारियों के अभाव में काव्य नाटक के वाक्यों के अर्थ का ज्ञान होने अथवा साक्षात् रूप में स्त्री आदि का दर्शन होने पर भी शृङ्गार रस की

अनुभूति या उत्पत्ति नहीं होती है^१। इसीलिए अभिचारी भाव रसोन्मुख स्थायीभावों के सहचारी कहलाते हैं।

व्यभिचारीभाव प्रादुर्भूत होकर के स्थायीभाव को रस बना डालता है। इसलिए रसत्व की ओर उन्मुख होने वाले जो स्थायीभाव हैं, उनके लिए व्यभिचारीभाव सहचारी होते हैं। काव्य एवं अग्निष्य के द्वारा उपदर्शित होने वाला स्त्री आदिगत व्यभिचारीभाव या अनुभाव दूसरों में रसोन्मुख होने के कारण स्थायीभाव को जाग्रत् करते हैं। वे सचमुच विभाव ही हो जाते हैं—जनक होने से। इस प्रकार नाट्यदर्पणकार के मत से रसानुभूति के पाँच साधार होते हैं—(१) लौकिक रूप में स्थित पुरुष, (२) नट, (३) काव्य नाटक के श्रोता, (४) अनुमन्धाता अर्थात् कवि एवं नाट्यकार, (५) सामाजिक^२।

इनमें से प्रथम चार को तो प्रत्यक्ष रूप में रसानुभूति होती है किन्तु सामाजिक को परोक्ष रूप में। इनके मतानुसार प्रेक्षक आदि में रहने वाला रस लोकोत्तर है और शेष लौकिक। लोक में केवल मुख्य स्त्री पुरुष में विभावों के वास्तविक होने से रस की स्पष्ट रूप से प्रतीति होती है। इसलिए उनमें रस से उत्पन्न होने वाले रस के कार्यभूत अनुभाव तथा व्यभिचारीभाव स्पष्ट रूप से होते हैं। सामाजिक में अनुभाव आदि अस्पष्ट रूप से ही होते हैं। काव्यादि के द्वारा वास्तव में अविद्यमान विभावादिके ही उपस्थित किए जाने से उनके द्वारा होने वाली रस प्रतीति भी अस्पष्ट ही होती है इसलिए सामाजिक आदि में रहने वाला रस लोकोत्तर कहलाता है। पुनश्च अनुभव करने वाले प्रेक्षक आदि अपने भीतर रहने वाले सुख के समान, रस का आस्वादन करते हैं, न कि वहि स्थित मोदक के समान रस का आस्वादन करते हैं^३।

इस प्रकार हम देखते हैं कि नाट्यदर्पणकार का रससिद्धान्त अन्य भाषाओं के सिद्धान्त से भिन्न है। इन्होंने गूढ़स्थलों का मौलिक रीति से

१ नाट्यदर्पण, पृ० १४३

२ तदेवं स्व-परयोः प्रत्यक्ष-परोक्षाभ्यां गमः सुखं दुःखात्मा लोकात्म्यं नटस्य काव्यं श्रोतृनुसन्धात्रोः प्रेक्षकस्य च रसः । नाट्यदर्पण, पृ० १४३

३ भूतएव प्रेक्षादिकतो रसो लोकोत्तर इत्युच्यते । काव्यस्य च रसावि-
भक्तिविभावत्वात् सगस्त्वम्, न पुनः काव्यमेव रसः, काव्ये वाऽऽचारे रसः ।
अनोत्कर्षो हि चेतोवृत्तिरूपः स्थायीभावो रसः । प्रतिपत्तारूपचात्मस्य
सुखमिव रसमास्वादयन्ति, न पुनर्वह्निस्थ रसं मोदकमिव प्रतियन्ति ।

(नाट्यदर्पण, पृ० १४३)

चिन्तन करने का प्रयास किया है। इतना अवश्य है कि मौलिकता के उत्साह में वे कहीं कहीं इतना बहक गए हैं कि मूलनस्त्व तक पहुँचते रह जाते हैं।

रसों की सुख-दुःखात्मकता

रसों की सुख-दुःखात्मकता के सम्बन्ध में विद्वानों के कई दल हैं। इनमें से अभिनवगुप्त ने शृङ्गारादि नव रसों को सुख-दुःख उभयात्मक माना है। इनके अनुसार सुखात्मक (शृङ्गार, हास्य, वीर तथा अद्भुत) रसों में गौण रूप से दुःख का एवं दुःखात्मक रसों में अर्थात् रौद्र, भयानक, वरुण एवं बीभत्स इन चार रसों में गौण रूप से सुख का मिश्रण रहता है। इन्होंने कण रस को अत्यन्त दुःखात्मक माना है। शृङ्गार रस में विषय-भोग की प्रधानता रहती है अतएव यह रस सुखप्रधान है। परन्तु इस रस में पाये जाने वाले विषयभोग के नाश की चिन्ता हमारे मन में सदैव बनी रहती है, इसलिए इस सुखात्मक रस में भी दुःख का किञ्चित् मिश्रण रहता है। इसी प्रकार अभिनव के मतानुसार हास्य, वीर एवं अद्भुत इन तीन रसों में भी विद्युत सदृश दुःख का ईपद् सम्पर्क रहता है।

क्रोध दुःखप्रधान है। हमें क्रोध दो कारणों से होता है (१) अनिष्ट वस्तु के प्राप्त होने से, (२) इष्ट वस्तु के न प्राप्त होने से। अनिष्ट वस्तु का सम्पर्क हमें दुःख प्रदान करता है। इस दुःख में हम उस अनिष्ट वस्तु को नष्ट करने का प्रयत्न करते हैं। अतएव क्रोध दुःखात्मक है। पुन जहाँ अभीष्ट वस्तु के न प्राप्त होने से प्राणियों में क्रोध की उत्पत्ति होती है, वहाँ उस इष्ट वस्तु के प्राप्ति की आकांक्षा एवं आशा जोष में छिपी रहती है। अतएव रौद्र रस में किञ्चित् सुख का अनुभव भी होता है। इस प्रकार रौद्र रस भी दुःख-सुखात्मक है।

भय में दुःख की सम्भावना मात्र होती है। इसमें हम भय के कारणों से बचने का प्रयत्न करते हैं। भय के कारण से बचने पर हमें सुख की आशा रहती है। इसलिए भयानक रस में भी अल्प सुख का मिश्रण रहता है। अभिनवभारतीकार ने भय को 'निरनुसन्धिनात्कालिक दुःखप्राण' कहा है।

अभिनवगुप्त ने वरुण रस में द्वैकालिक दुःखरूपता मानी है। इसका कारण है कि अभीष्ट वस्तु के नाश से शोक की उत्पत्ति होती है। उस शोक के समय अभीष्ट वस्तु के सम्पर्क से प्राप्त होने वाले पूर्वानुभूत सुख की स्मृति होती है। परन्तु वह सुख की स्मृति दुःख के आवेग में वृद्धि कर देती है। इसलिए वरुण रस में द्वैकालिक दुःखरूपता आ जाती है।

दुःख की सम्भावना मात्र से ही मनुष्य अचंचिकर विषयो से अपने मन को हटाता है। दुःख की सम्भावना ही जुगुप्सा को उत्पन्न करती है। इस जुगुप्सा के द्वारा मनुष्य अपने अनिष्ट विषयो से बचकर सन्तोष व सुख का अनुभव करता है, परन्तु यह सुख कल्पित मात्र होता है। इस कारण बीभत्स रस में भी कल्पित सुख पाया जाता है। इस प्रकार हम देखते हैं कि अभिनवभारतीकार रसों को सुख दुःखात्मक मानते हैं। परन्तु इनका यह मत आगे के विद्वानों को मान्य नहीं है।

दशरूपक के टीकाकार धनिक को उपर्युक्त मत मान्य नहीं है। ये सभी रसों को पूर्ण सुखात्मक मानते हैं। इनके अनुसार काव्यगत कर्ण रस का आनन्द सुरतकालीन कुट्टमित के आनन्द के समान है, जो दुःखमिश्रित होने पर भी रसिकों को आनन्दित करता है। पुनः काव्यगत रस लोक के कर्ण रस से भिन्न होता है, सभी तो सामाजिक या रसिक काव्य के पढ़ने या नाटक के देखने में प्रवृत्त होते हैं। यदि काव्यगत कर्ण रस भी लौकिक कर्ण रस के समान दुःखात्मक ही होता, तब तो कर्णरसप्रधान रामायण आदि काव्यों का लोप ही हो जाता। इसलिए यह सुतरा सिद्ध है कि कर्ण रस भी पूर्णतया सुखात्मक है। रही अश्रुपात आदि की बात, वह तो जैसे कोई लौकिक दुःख का अनुभव करके आँसू गिराता है, वैसे ही काव्य को सुनकर सामाजिक दुःखानुभव के उपरान्त आँसू गिराता है^१। इन सब बातों से धनिक ने स्पष्ट कर दिया है कि कर्णादि रस भी मृङ्गारादि रसों की तरह पूर्णतया सुखात्मक हैं।

इसी आधार पर साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ ने भी कर्ण रस की आनन्दरूपता का प्रतिपादन करते हुए लिखा है कि सहृदयों का अनुभव ही इस विषय में प्रमाण है। कर्ण आदि रसों में भी परम आनन्द की प्राप्ति होती है यदि इसके विपरीत यह माना जाय कि कर्ण आदि रसों से दुःख ही प्राप्त

१. तादृश एवासावानन्दः सुखदुःखात्मको यथा प्रहरणादिषु सम्मोहावस्थायां कुट्टमिते स्त्रीणाम्, अन्येन लौकिकात्कर्णात्काव्यकर्ण, तथा ह्यत्रोत्तरोत्तरा रमिकानां प्रवृत्तयः। यदि च लौकिक कर्णवद्दुःखात्मकत्वेमेवेह स्यात्तदा न वशिष्ठश्च प्रवर्तेत, ततः कर्णैकरसानां रामायणादिमहाप्रबन्धानामुच्छेद एव भवेत्। अश्रुपातादयश्चेतिवृत्तवर्णनान्कर्णनेन विनिपातितेषु लौकिकैकलव्यदर्शनादिवत् प्रेक्षकाणां प्रादुर्भवन्तो न विरुध्यन्ते तस्माद्विज्ञान्तरवत्कर्णस्याप्यानन्दात्मकत्वमेव। (दशरूपक, चतुर्थप्रकाश, ४४ वीं कारिका की टीका)

होता है, तब तो रामायण आदि महाकाव्य दुःख के हेतु बन जायेंगे^१। इसलिए कथन रस आनन्दात्मक है। लोक में सीता-वनवास आदि दुःख के कारण भले ही हों परन्तु काव्य में वे लौकिक कारण के स्थान पर अलौकिक विभाव बन जाते हैं। अतएव उनसे सुख की उत्पत्ति मानने में शक्ति ही क्या है?

विश्वनाथ का मत है कि अश्रुपातादि के आधार पर कथन रस की दुःखात्मक नहीं मानना चाहिए। अत्यधिक आनन्द होने पर भी अश्रुपात होने लगता है। हर्षातिरेक के कारण भी हृदय द्रवीभूत हो जाता है। इस प्रकार हम देखते हैं कि विश्वनाथ भी धनिक के ही मत को मानने वाले हैं।

अब तक हम देख आए हैं कि विश्वनाथ व धनिक समस्त रसों को पूर्ण सुखारमक मानते हैं एवं अभिनवगुप्त केवल क्षान्त रस के अतिरिक्त सभी रसों को सुख-दुःखात्मक मानते हैं। इसके विपरीत नाट्यदर्पणकार रामचन्द्र-गुणचन्द्र कुछ रसों को केवल सुखारमक एवं कुछ रसों को केवल दुःखारमक मानते हैं। इनके अनुसार शृङ्गार, हास्य, वीर, अद्भुत एवं क्षान्त रस की उत्पत्ति इष्ट विभावादि से होती है, अतएव ये पाच रस पूर्ण सुखारमक हैं।^१ हमी प्रकार अनिष्ट विभाव से कथन, रोद्र, बीभत्स और भयानक इन चार रसों की उत्पत्ति होती है। अतएव ये समस्त रस पूर्णतया दुःखात्मक हैं। जो विद्वान् सभी रसों को पूर्णतया सुखारमक मानते हैं, उनका मत सगत नहीं है। भयानक आदि रस दुःखात्मक ही हैं, सुखारमक नहीं। यदि ये सुखारमक होते तो सामाजिक गण इनसे उद्वेजित न होते। परन्तु ऐसा देखा नहीं जाता

१. वरुणाद्रावपि रसे जायते यत् परसुखम्।

सचेतसामनुभव प्रमाणं तत्र केवलम्॥

विश्व तेषुमदा दुःखं न कोऽपि स्मात् तदुन्मुख।

तथा रामायणादीनां भविता दुःखहेतुता॥

(साहित्यदर्पण, सू० १०, पृ० ७७, ७८)

२. हेतुत्वं हर्षशोकादेर्गन्तेभ्यो लोक संशयात्।

शोकहर्षादयो लोके जायन्ता नाम लौकिकाः॥

अलौकिक विभावत्वं गतेभ्यो काव्य संशयात्।

सुखं सम्जायते तेभ्य सर्वेभ्योऽपीति का शक्तिः॥

(साहित्यदर्पण, सू० १०, पृ० ७९)

३.तत्रेष्टि विभावादिप्रयितस्वरूप सम्पत्तयः शृङ्गार-हास्य-वीर-
मुद्रादास्ताः पञ्च सुखारमणो।

(नाट्यदर्पण, पृ० १४१)

है। लोक में तो सिंह आदि को देखने से भय के कारण व्यक्ति बलेशयुक्त हो ही जाते हैं, काव्य-नाटक में भी अभिनय में प्राप्त विभावो से उत्पन्न भयानक, बीभत्स, कष्ट या रौद्र रस का आस्वादन करने वाले सहृदय में अनिर्वचनीय दुःख की उत्पत्ति हो जाती है। इसलिए भयानक आदि रसों से समाजिक उद्वेजित हो जाते हैं।^१ कवि और नट के कौशल से ही इन भयानक आदि रसों के अभिनय में चमत्कार प्रतीत होता है, अन्य किसी कारण से नहीं। यह चमत्कार अभिनय के समाप्त हो जाने पर नहीं रहा करता। जैसे किसी के सिर का उच्छेद करने वाले वैरी की प्रहार-कुशलता की देखकर वीरो की विस्मय होता है, उसी प्रकार भयानक आदि रसों के विभावादि के दर्शन से भी विस्मय आदि की उत्पत्ति होती है। कवि एवं नटशक्ति से उत्पन्न चमत्कार से दुःखात्मक रसों में भी सहृदय आनन्दित होने लगते हैं।^२ कवि लोग तो सुख-दुःखात्मक ससार के अनुरूप ही रामादि के चरित का सुख-दुःखात्मक रूप में ही निबन्धन करते हैं। अतएव नाटक में भयानक आदि रसों को दुःखात्मक ही मानना चाहिए। दुःखात्मक कष्ट आदि रसों में सहृदय की सुखानुभव क्यों होता है? वे इसमें क्यों प्रवृत्त होते हैं? इसका स्पष्टरूपेण एक उत्तर यह है कि जिस प्रकार पानक आदि के पान करते समय मिर्च का तीक्ष्ण रसास्वाद भी पानक के भाधुर्य में विशेषता उत्पन्न कर देता है, इसी प्रकार दुःखात्मक कष्ट आदि रसों में आनन्द का अनुभव प्राप्त होता है। परन्तु वे वास्तव में सुखरूप नहीं है। क्योंकि सीता-हरण, द्रौपदी का केशाकर्षण, हरिश्चन्द्र का दासत्व, रोहिताश्व-मरण एवं मालती के व्यापादन के आरम्भ आदि की देखकर सहृदयों की हादिक सुख कैसे प्राप्त हो सकता है?

इसके अतिरिक्त एक बात यह भी है कि कष्ट आदि रस अनुकार्य रामादि में वास्तविक दुःख के कारण ही थे। यदि इनको अभिनय में सुखात्मक कहा जाय तो अभिनय यथार्थ अनुकरण नहीं हो पायेगा। इसलिए कष्ट आदि

१ आस्ता नाम मुख्यविभावोपचित काव्याभिनयोपनीतविभावोपचितोऽपि भयानको बीभत्स कष्टो रौद्रो वा रसास्वादवताभनारयेया कामपि बलेशदशामुपनयति। अतएव भयानकादिभिरुद्विजते समाज (नाट्यदर्पण, पृ० १४१)

२ यत् पुनरेभिरपि चमत्कारो दृश्यते, स रसास्वादविरामे सति यथावस्थितवस्तु प्रदर्शकेन कवि-नट-शक्ति कौशलेन। विस्मयन्ते हि निरश्छेदकारिणाऽपि प्रहार कुशलेन वैरिणा क्षोण्डीरमानिन। अनेनैव च सर्वाङ्गाह्लादकेन कवि नट-शक्तिजन्मना चमत्कारेण विप्रलब्धा परमानन्दरूपता दुःखात्मकेऽपि कष्टादिषु सुमेघस प्रतिजानते। (नाट्यदर्पण, पृ० १४१)

को सुखात्मक मानना उचित नहीं है। द्रष्ट आदि के विनाश से उत्पन्न कष्ट रस में अमिनय के समय जो सुखास्वाद होता है, वह भी परमार्थतः दुःखास्वाद ही है। इस पर प्रश्न हो सकता है कि फिर आप विप्रलम्भ श्रृंगार को दुःखात्मक क्यों नहीं मानते? इसका एक सीधा सा उत्तर है कि दुःखरूप विप्रलम्भ श्रृंगार के गर्भ में सम्भोग एवं सुख की आशा वर्तमान रहती है। अतएव विप्रलम्भ श्रृंगार सुखात्मक है।

आधुनिक भारतीय विचारक डा० राकेशगुप्त ने कष्ट की आनन्दारमकता का तिरस्कार किया है। इनके अनुसार किसी के दुःख से मनुष्य को आनन्द नहीं आता। काव्य का श्रवणादि मनुष्य इसलिए करता है क्योंकि इसके अध्ययन आदि में उसकी स्वाभाविक रुचि है। पुनश्च यदि काव्य से आनन्द ही प्राप्त हुआ करता तो एक विकसित हृदय रोग से पीडित व्यक्तिको कष्टायुक्त नाटक आदि देखने को मना क्यों करता?।

परन्तु उपर्युक्त मत संगत नहीं है क्योंकि इनके द्वारा प्रतिपादित रुचि-सिद्धान्त हमारे शास्त्रों के तन्मयीभाव सिद्धान्त की समता नहीं करता। रुचि और आनन्द में परस्पर भेद है। ये एक दूसरे के पर्यायवाची नहीं हैं। रुचि आनन्दोपलब्धि का साधन मात्र है।

जान ड्राइडेन के अनुसार दुःखान्तकी का प्रधान ध्येय हमें सम्मार्ग पर लगाना है। इनके अनुसार दुःखात्मक नाटक में महान् लोगो के कार्यों और उनके अपराधों के फलस्वरूप दण्ड और यातना को हमारे समक्ष रखकर नाटककार हमें अच्छे मार्गपर लगाता है। पुनश्च महान् पुरुष को भी अभिमन्यवश कष्ट सहते हुए देखकर हमारे हृदय में दया का सञ्चार होता है और अकारण ही उस व्यक्ति के प्रति हमारी समस्त सहानुभूति जागृत हो जाती है^१। ड्राइडेन का उपर्युक्त विचार ध्येयवाद सिद्धान्त से मिलता-जुलता है।

आर्द-ए० रिचर्ड्स महोदय के अनुसार दुःखान्तक नाटक में अनुकम्पा और भय इन दोनों का सम्मिलन रहता है। इन विरोधी भावों के सम्मिलन से मन एक प्रकार के हस्केपन अथवा उन्मुक्त भाव का, संतुलन अथवा स्वस्थता का अनुभव करता है संतुलन ही हमारे आनन्द का कारण है^२। परन्तु इनका यह सिद्धान्त व्यापक नहीं है। इन्होंने स्वयं इसके अपवादों का उल्लेख किया है। पुनश्च समस्त दुःखात्मक नाटकों में यह आवश्यक नहीं है कि दोनों भावों की समकालिक सिद्धि हो।

१. माइक्रोसोजिकल स्टोरी इन रमन्स ८०-८१

२. ऐन ऐसे आन ड्रमैटिक पोयेजी।

३. कोलरिज आन इमेजिनेशन।

महदयों के मन में सङ्का या सन्देह उत्पन्न करने वाला कर्म अनौचित्य कहलाता है। वह अनेक प्रकार का हो सकता है। वह कही (१) (अ) प्रकृत रस-विरुद्ध विभाव आदि का निबन्धन रूप होता है। यथा "तुम लोग मान को छोड़ो। विग्रह निष्प्रयोजन है। यह युवावस्था फिर नहीं आती है इस प्रकार स्मर का अभिप्राय कोकिलाओं द्वारा निवेदित किये जाने पर नायिकाएं अपना मान छोड़कर अपने नायक के साथ रमण करने लगीं।" यहाँ प्रकृत-रस व्युत्पन्न है। उसके विरुद्ध शान्त रस का विभाव— अवस्था की अनित्यता—का वर्णन किया गया है।

(य) कहीं बिना अवसर के रस का विस्तृत रूप से वर्णन करना भी रस-दोष है। यथा 'वेणिसहार' में जहाँ भीष्म आदि प्रमुख वीरों के मरण का प्रसङ्ग है, वहाँ वीरोद्धत दुर्घोषन का भानुमती के प्रति श्रृङ्गार का वर्णन।

(स) कहीं अनवसर में रस-विच्छेद कार देना रस-दोष होता है। यथा 'महावीरचरित' में जहाँ राम और परशुराम का युद्धोत्साह व्यक्त हो रहा है, 'कच्छुणमोचन के लिए जा रहा हूँ'—रामचन्द्र की उक्ति अकाण्ड में रस का विच्छेदक होने से रसदोष है।

(द) उत्तम, मध्यम और अधम प्रकृति के विपरीत वर्णन करना दोष है। यथा उत्तम प्रकृति में हास्य, भीमरस, करुण, भयानक और अद्भुत आदि रसों का प्रकर्ष रूप से निबन्धन, मध्यम और अधम प्रकृति में सुख श्रृङ्गार, वीर, रौद्र एवं शान्त रस का प्रकर्ष रूप से निबन्धन, उत्तम दिग्ग प्रकृति में संभोग श्रृङ्गार का वर्णन अपने माता-पिता के श्रृङ्गार रस के वर्णन के समान होने से अनुचित है। अदिग्ग उत्तम प्रकृति में अविलम्ब रूप से फल देने वाले क्रोध-स्वर्ग-गमन, पाताल-गमन एवं समुद्रलङ्घनादि के उरसाह का वर्णन अनुचित है। वीरोदात्त, वीरोद्धत, वीरललित एवं वीरशान्त रूप उत्तम प्रकृति में वीर, रौद्र, श्रृङ्गार एवं शान्त रस का वर्णन न करना अपवा विपरीत रस का वर्णन करना रसदोष है। मध्यम और अधम प्रकृति में वीर आदि रस का प्रकर्ष रूप से वर्णन करना भी रसदोष है।

(य) कहीं-कहीं वर्णों तथा समासों का विपरीत निबन्धन रसदोष है। श्रृङ्गार रस में सुकुमार वर्णों का प्रयोग करना चाहिए एवं वीर और रौद्र आदि रसों में कठोर वर्ण (ट, ठ, ड, ढ) आदिका प्रयोग करना चाहिए। इसी प्रकार समास आदि पर भी ध्यान रखना चाहिए। वय, वेप, देश, काल और अवस्था आदि का अन्यथा वर्णन अनुचित है। यमक, दलेप एवं चित्र आदि अलङ्कारों

ए. निकोल महोदय के अनुसार दुस्मान्त नाटकों में प्रयुक्त पद्य की लय ही आनन्द का कारण है^१। परन्तु इनका यह मत नितान्त उपेक्षणीय है क्योंकि लय तथा संगीत प्रस्तुत भाव को परिवर्तित नहीं करते हैं, विवर्धित करते हैं।

उपर्युक्त मतों की परीक्षा करने से विदित होता है कि यूरोपीय विद्वानों का मत भारतीय मत के समान दार्शनिक पृष्ठभूमि पर आधारित नहीं है। उनके सिद्धान्त एकाङ्गी हैं और वे सीमित दृष्टि को ही प्रस्तुत कर सके हैं। अतएव वे आत्मा के आनन्द स्वरूप का उद्घाटन न कर सके। यूरोपीय विद्वानों द्वारा मान्य उद्वेग और धमन, विषुद्धीकरण अथवा सामजस्य के द्वारा भी हमें सुख का अनुभव तो होता है किन्तु वह सुख आत्मोपलब्धि के आनन्द के समान नहीं कहला सकता है। आत्मा की सहज आनन्दरूपता में विश्वास रखे बिना रस-अर्थ आनन्द के रहस्य का उद्घाटन नहीं किया जा सकता है। आत्मा की आनन्दरूपता के प्रति विश्वास करने से कल्प रस से भी आनन्द की उपलब्धि का वास्तविक रहस्य समझा जा सकता है। विघ्न-विनिर्मुक्ति आत्मविश्रान्ति की जनक है। आत्मविश्रान्ति ही सच्चा सुख है। इसलिए यदि दुःख का अनुभव भी विश्रान्तिभाव से किया जायगा, तो उसे सुख ही कहा जायगा।

जब हम वास्तविक जगत् से दूर होकर, केवल भाव-लोक में, कल्प आदि का रसास्वादन करते हैं तो अन्तर्भावात्मक स्वाभाविक प्रवृत्ति के कारण ये आवेग हमें तन्मय बना देते हैं। इससे चर्वणा और लयात्मक सुख अथवा आत्मविस्मृति का सञ्चार होता है और जीवन की प्रतिकूल वेदनाएँ भी हमारे लिए आनन्द का स्रोत बन जाती हैं। कल्प आदि रसों के अनुभव से आवेगों का वेग-निरसन होता है। इसीलिए रसास्वादन में प्रतिकूल वेदनाएँ भी परम आनन्द की ही उत्पन्न करती हैं। रसास्वादन की क्रिया द्वारा मय आदि आवेगों से उत्पन्न प्रतिकूल वेदनाएँ भी रूपान्तरित होकर केवल आनन्द उत्पन्न करती हैं।

रस-दोष

नाट्यदर्पणकार ने पांच प्रकार के रस-दोष बताये हैं—(१) अनौचित्य (२) अङ्गों की उग्रता (३) मुख्य रस की पुष्टि का अभाव (४) मुख्य रस का भी आवश्यकता से अधिक विस्तार (५) प्रधान रस को धुला देना^२।

१. २ धियरी ऑफ ड्रामा।

२. दोषोऽनौचित्यमङ्गोऽग्रम्, अपोषोऽत्युक्तिरङ्गिमित् ॥

(नाट्यदर्पण, पृ० १५४)

महदयों के मन में साझा या सन्देह उत्पन्न करने वाला कर्म अनौचित्य कहलाता है। वह अनेक प्रकार का हो सकता है। वह कही (१) (अ) प्रकृत रस-विरुद्ध विभाव आदि का निबन्धन रूप होता है। यथा "तुम लोग मान को छोड़ो। विग्रह निष्प्रयोजन है। यह युवावस्था फिर नहीं आती है इस प्रकार स्मर का अभिप्राय कोकिलाओं द्वारा निवेदित किये जाने पर नायिकाएं अपना मान छोड़कर अपने नायक के साथ रमण करने लगीं।" यहाँ प्रकृत-रस श्रृंगार है। उसके विरुद्ध शान्त रस का विभाव— अवस्था की अनित्यता—का वर्णन किया गया है।

(ब) कहीं बिना अवसर के रस का विस्तृत रूप से वर्णन करना भी रस-दोष है। यथा 'वेणीसहार' में जहाँ भीष्म आदि प्रमुख वीरों के मरण का प्रसङ्ग है, वहाँ वीरोद्धत दुर्मोघन का भानुमती के प्रति श्रृंगार का वर्णन।

(स) कहीं अनवसर में रस-विच्छेद कर देना रस-दोष होता है। यथा 'महावीरचरित' में जहाँ राम और परशुराम का युद्धोत्साह व्यक्त हो रहा है, 'कङ्कणमोघन के लिए जा रहा है'—रामचन्द्र की उक्ति अकाण्ड में रस का विच्छेदक होने से रसदोष है।

(द) उत्तम, मध्यम और अधम प्रकृति के विपरीत वर्णन करना दोष है। यथा उत्तम प्रकृति में हास्य, वीररस, करुण, भयानक और अद्भुत आदि रसों का प्रकर्ष रूप से निबन्धन, मध्यम और अधम प्रकृति में शुद्ध श्रृङ्गार, वीर, रोद्र एवं शान्त रस का प्रकर्ष रूप से निबन्धन, उत्तम दिव्य प्रकृति में संभोग श्रृङ्गार का वर्णन अपने माता-पिता के श्रृङ्गार रस के वर्णन के समान होने से अनुचित है। अदिव्य उत्तम प्रकृति में अविलम्ब रूप से फल देने वाले क्रोध-स्वर्ग-गमन, पाताल-गमन एवं समुद्रलङ्घनादि के उत्साह का वर्णन अनुचित है। वीरोदात्त, वीरोद्धत, वीरललित एवं वीरशान्त रूप उत्तम प्रकृति में वीर, रोद्र, श्रृङ्गार एवं शान्त रस का वर्णन न करना अथवा विपरीत रस का वर्णन करना रसदोष है। मध्यम और अधम प्रकृति में वीर आदि रस का प्रकर्ष रूप से वर्णन करना भी रसदोष है।

(य) कहीं-कहीं वर्णों तथा समासों का विपरीत निबन्धन रसदोष है। श्रृङ्गार रस में सुकुमार वर्णों का प्रयोग करना चाहिए एवं वीर और रोद्र आदि रसों में कठोर वर्ण (ट, ठ, ड, ढ) आदिका प्रयोग करना चाहिए। इसी प्रकार समास आदि पर भी ध्यान रखना चाहिए। वय, वेप, देश, काल और अवस्था आदि का अन्यथा वर्णन अनुचित है। यमक, श्लेष एवं चित्र आदि अलङ्कारों

का एवं शत्रु, समुद्र, चन्द्रोदय और सूर्योदय आदि का विस्तृत रूप से वर्णन रस के लिए उपयुक्त नहीं है। कही उत्तम प्रकृति के नायक की उत्तम नायिका के प्रति व्यभिचार सम्भावना भी अनौचित्य मानी जाती है क्योंकि उत्तम प्रकृति की नायिका में इस प्रकार के दोष की सम्भावना भी नहीं करनी चाहिए। कही नायिका के पादप्रहारादि से नायक के कोप का वर्णन रसदोष है।

(२) अप्रधान रस का अत्यन्त विस्तार के साथ वर्णन करना रसदोष है। यथा 'कृत्यारावण' में जटायुवध, लक्ष्मण के शक्ति लगने और सीता की विपत्ति सुनने पर बार-बार राम का कर्णधाधिवय। मम्मटकृत काव्यप्रकाश में इस दोष का 'अङ्गस्याप्यतिविस्तृति' नाम से उल्लेख हुआ है।^१ पुनश्च काव्यप्रकाशकार ने 'अङ्गस्याप्रधानस्य, अतिविस्तरेण वर्णने यथा हयग्रीववधे हयग्रीवस्य' लिखकर प्रतिनायक रूप हयग्रीव के अतिविस्तृत वर्णन को इसके उदाहरण के रूप में प्रस्तुत किया है। किन्तु नाट्यदर्पणकार मम्मट के इस विचार से सहमत नहीं हैं। इन्होंने इसका खण्डन करते हुए इसे कथाभाग का दोष माना है, रसदोष नहीं।^२ इनके विचार से रस की दृष्टि से तो यह दोष न होकर गुण ही है। प्रतिपक्षी का अत्यन्त उत्कर्ष दिखाकर नायक द्वारा उसका वध कराने में तो नायक का उत्कर्ष ही बढ़ता है। इसलिए इस दृष्टि से यह दोष नहीं अपितु गुण ही है। नाट्यदर्पणकार का ही मत वस्तुतः संगत है।

(३) प्रकृत रस की धारा का अधिरोहण न हो पाना अपोप नामक रसदोष है। यथा

“बीभत्सा विषया जुगुप्सितं तम कायो, वयो गत्वरम्,

प्रायो बन्धुभिरध्वनीव पथिकैर्योगो वियोगावह ।

हातव्योऽयमसम्भवाय विरस संसार इत्यादिकम्,

सर्वस्यापि हि वाचि, चेतसि पुनः कस्यापि पुण्यात्मनः ॥”

उपर्युक्त श्लोक में 'वाचि' शब्द को उपनिबद्ध कर देने से प्रकृत रस का धाराधिरोहण नहीं हो सका है क्योंकि विषय व बीभत्सता आदि शान्त रस को उत्पन्न करने में असम एवं मन्द पड़ गए। यदि 'वाचि' शब्द का उपनिबन्धन न किया जाता तो सर्वसाधारण के चित्त में भी प्रकृत रस का प्रादुर्भाव होता।

(४) धाराधिरूढ भी रस का बार-बार उद्दीपन करना अत्युक्ति नामक रसदोष है यथा कुमारसम्भव में रति-प्रलाप ।

(५) अनेक रसों से युक्त प्रबन्ध में प्रधान रस का विस्मरण भी अङ्गभित् रसदोष है। क्योंकि प्रधान रस को भी गुला देने पर तो 'इसका परिपोष ही नहीं हो सकता है। 'रत्नावली' के चतुर्थ अङ्क में वाञ्छित के आगमन से सागरिका की विस्मृति इसका अच्छा उदाहरण है।

इन सब दोषों के अतिरिक्त मम्मट आदि विद्वानों ने अन्य भी रसदोषों का उल्लेख किया है, जिन पर हमें विचार कर लेना है। मम्मट ने रसदोषों के निरूपण के प्रसङ्ग में काव्यप्रकाश में 'व्यभिचारि-रस-स्यापिना स्वशब्द वाच्यम्' को सर्वप्रथम रस दोष माना है, किन्तु नाट्यदर्पणकार मम्मट के इस विचार से सहमत नहीं हैं। वास्तव में इस दोष की स्वीकृति का मूल उद्देश्य व्यङ्ग्यार्थ की महत्ता स्पष्ट करना ही है। जहाँ विभावादि सामग्री अपूर्ण एवं अपरिपक्व रूप में प्रस्तुत की जाय अथवा इनका सर्वथा अभाव ही हो, वहाँ यदि शृंगार, रति एवं लज्जा आदि सन्दो के माध्यम से कथन को सरस बनाने की चेष्टा की जाय, तो ऐसा कथन न तो सरस ही होगा और न काव्यत्व की किसी कोटि में ही आयेगा।

पुनः इसी प्रकार मम्मट ने काव्यप्रकाश में 'कष्टकल्पनयाव्यक्तिरनुभाव-विभावयोः को भी रसदोष माना है किन्तु नाट्यदर्पणकार का मत इस विषय में भी मम्मट से भिन्न है। इन विद्वानों ने इसे 'सन्दिग्ध' नामक वाक्यदोष माना है। यही मत अश्वत अधिक संज्ञित है क्योंकि विभावादि तो रस-सिद्धि के लिए साधन है। यथा—

“परिहरति रतिं मतिं लुनीते, स्खलिततरां परिवर्तते च ध्रुवः।

इति यत विषमा दद्यात् स्वदेह, परिमयति प्रसन्नं किमनं कुर्म” ॥

उपयुक्त श्लोक में रस का निर्णय सन्दिग्ध रह जाने के कारण इसे सन्दिग्ध दोष ही मानना चाहिए किन्तु रसगत नहीं। निष्कर्षतः रामचन्द्र, गुणचन्द्र की यह धारणा कि यहाँ सन्दिग्ध वाक्यदोष है, वास्तविक रूप से ही सत्य है।

इस प्रकार मम्मट ने 'काव्यप्रकाश' में जिन रसदोषों का वर्णन किया है, नाट्यदर्पणकार ने उसमें से तीन का बिल्कुल खण्डन कर दिया और चार को ज्यों का त्यों ग्रहण कर लिया है और एक को उदाहरण में परिवर्तित करते हुए स्वीकार कर लिया है।

रस-विरोध

साहित्यशास्त्र में जिन शृङ्गारादि नव रसों का वर्णन किया गया है, इनमें कुछ रसों का परस्पर विरोध माना जाता है। वे विरोध निम्न हैं—

एक ही आश्रय में परस्पर विरुद्ध रसों का पाया जाना विरोध है, भिन्न-भिन्न आश्रय में नहीं। यथा वीर तथा भयानक रसों का आश्रयव्यय में विरोध माना गया है क्योंकि जिस व्यक्ति में वीर रस की अभिव्यक्ति हो रही है, उसी समय उसी व्यक्ति में भय की भी उत्पत्ति हो, यह सम्भव नहीं। इसलिए वीर तथा भयानक रस का विरोध आश्रय के एक होने के कारण होता है। इन दोनों रस का आश्रय भिन्न-भिन्न रखना चाहिए। यथा 'अर्जुन चरित' में—

“अर्जुन के धनुष की मयावह ध्वनि को सुनकर इन्द्र के शत्रु नगर में खलबली मच गई।” उपर्युक्त स्थल में विरोध नहीं है क्योंकि दोनों के आश्रय भिन्न-भिन्न हैं। यह नायकगत वीर रस के साथ प्रतिनायकगत भयानक रस का वर्णन किया गया है। अत आश्रय-भेद हो जाने से न केवल विरोध ही समाप्त हो जाता है, अपितु उससे नायकगत वीर रस की पुष्टि होती है।

दो स्वतन्त्र विरुद्ध रसों का एक साथ निबन्धन विरोध है, न कि अङ्ग और अङ्गीभाष के निबन्धन में अथवा मुख्य रस और मुख्य रस के वशीभूत रस के वर्णन में। यथा निम्न श्लोक में—

“यह वही हाव है जो रसना को खींचता रहा, पीन स्तनों का मर्दन करता रहा, नाभि, ऊरु और जघावों का स्पर्श करता रहा, नीवी-बन्धन को खोलता रहा।” यहाँ भूरिश्रवा की स्त्री का, सग्राम में पड़े हुए भूरिश्रवा के बाहु को देखकर, करुण क्रन्दन वर्णित है। यहाँ शृंगार के अनुभावों का स्मरण दशा में जो वर्णन है, उससे करुण का विरोध होना तो दूर रहे, अपितु करुण रस की परिपुष्टि हो रही है।

एक आश्रय में होने पर भी तुल्य बलयुक्त रसों का ही विरोध है, हीन

१. समुत्पिते धनुर्ध्वनी, मयावहे किरीटिनः ।

महानुपप्लवोऽभवत्, पुरे पुरन्दरद्विषाम् ॥

२. अयं स रसनोत्कर्षी, पीनस्तनविमर्दनः ।

नाम्पूरु-जघनस्पर्शी, नीवीविह्वलन कर ॥

(महाभारत, स्त्रीपर्व, अ० २४, १९)

एव अधिकबलयुक्त रस का विरोध नहीं है' यथा 'विक्रमेर्वशीयम्' के चतुर्थं शब्दों में—

“कहाँ यह अनुचित कार्य एव कहाँ चन्द्रवश ? क्या वह पुनः देखने के लिए मिलेगी । इन दोषों की शान्ति के लिए मेरे छात्रज्ञान यहाँ आओ । क्रोध में भी उसका मुख कितना सुन्दर था । अरे ! सम्य पुष्ट मुझको क्या कहेंगे ? वह तो स्वप्न में भी दुर्लभ है । मेरे चित्त ! स्वस्थ हो । पता नहीं वह कौन है, जो उसका अधर-पान करेगा ।” यहाँ श्रृङ्गार और शान्त का विरोध नहीं है । क्योंकि शान्त अल्प बलशाली है । अतएव शान्त की श्रृङ्गार में ही विश्रान्ति है ।

जिन रसों का नैरन्तर्येण विरोध है, उनके बीच में किसी अन्य अविरोधी रस का समावेश कर देने से उनके विरोध का परिहार हो जाता है^१ । यथा 'नागानन्द' नाटक में शान्त रस के आश्रय जीमूतवाहन का मलयवती के प्रति अनुराग का वर्णन किया गया है । किन्तु शान्त और श्रृङ्गार के मध्य में 'अहो गीतमहो ! वादिप्रम्' आदि से अद्भुत रस को प्रभुत करके उस विरोध को दूर कर दिया गया है ।

अग्न में हम इतना ही कहेंगे कि काव्य में वर्णन के अनुसार रस-परि-पाक करने में अत्यधिक ध्यान रखने की आवश्यकता है । इनके विरोध-परि-हार का नदैव प्रयत्न करते रहना चाहिए ।



पष्ठ अध्यायः

रस-भेद

रस के कितने भेद हैं—इस विषय पर विद्वानों में अत्यन्त मतभेद है। संस्कृत भाषा के अनेक प्रतिभाशाली कवियों तथा रीतियन्त्रकारों ने रसों की संख्या एक से लेकर चौदह तक बताई है। महाकवि कालिदास ने 'विक्रमो-वंशीयम्' में रसों की संख्या आठ ही बतायी है।

“मुनिना भरतेन य प्रयोगे भवतोऽष्टरसाश्रयो नियुक्तः ।

ललिताभिनयं तमद्य भर्ता मरुता द्रष्टुमनाः सतीकपालः ॥”

वल्हवि की 'उभयाभिवारिका' में भी रसों की संख्या का उल्लेख है। उसमें भी आठ ही रस बताए गए हैं। दण्डी ने भी आठ ही रसों का उल्लेख किया है। अतएव यह निष्कर्ष निकलता है कि दण्डी के काल तक रसों की संख्या आठ ही मानी जाती थी।

भरतनाट्यशास्त्र में रसों की संख्या आठ ही गिनायी गई है और उनके आठ ही स्थायीभाव भी बताए गए हैं^१। आगे चलकर जब विद्वानों ने 'शान्त' को भी रस स्वीकार कर लिया, तब नाट्यशास्त्र की कारिका में परिवर्तन कर दिया गया और उसका निम्न स्वरूप उपस्थित किया गया—

शृङ्गार-हास्य-कहण-रोद्र-वीर-भयानका^२ ।

बीभर्त्साद्भुतशान्ताश्च नव नाट्ये रसाः स्मृताः ॥

उद्भट प्रथम विद्वान् हैं जिन्होंने नाट्य में रसों की संख्या नव बताई है और इसके लिए उन्होंने नाट्यशास्त्र की उपर्युक्त संशोधित कारिका को उद्धृत किया है।

ये विद्वान् जिन्हें शान्त रस मान्य नहीं है, अपने पक्ष के समर्थन में कई तर्क प्रस्तुत करते हैं। उनके अनुसार भरत ने अपने नाट्यशास्त्र में शान्त रस का उल्लेख ही नहीं किया है। उन्हें यदि यह रस अभिप्रेत होता तो

१. विक्रमोवंशीयम्, द्वितीय अङ्क, १८

२. शृङ्गारहास्यकहणरोद्रवीरभयानकाः ।

बीभर्त्साद्भुतसज्जाश्चेत्यष्टौ नाट्ये रसाः स्मृताः ॥

(नाट्यशास्त्र, पष्ठ अध्याय, १५)

रतिर्हसिश्च शोकश्च क्रोधोत्साहो भयं तथा ।

जुगुप्सा विस्मयश्चेति स्थायिभावाः प्रकीर्तिताः ॥

(ना० ६१०, ५० अ०, १७)

उनके द्वारा इसका उल्लेख अवश्य किया जाता । इस तर्क को खण्डित करने के लिए विद्वानों ने नाट्यशास्त्र की निम्न पंक्तियों का आश्रय लिया है ।

(अ) क्वचित् धर्मः क्वचित् क्रीडा क्वचिदर्थः क्वचित् क्षमः^१ ।

(ब) दुःखार्तानां श्रमार्तानां शोकार्तानां तपस्विनाम् ।

विश्रान्तजननं काले नाट्यमेतद् मविष्यति^२ ॥

अभिनवगुप्त ने उपर्युक्त पंक्तियों के माध्यम से 'शान्त' को नवां रस सिद्ध करने का प्रयत्न किया है । इनके अनुसार 'क्वचित् क्षमः' इस बात का सूचक है कि भरतमुनि को भी शान्तरस अभिप्रेत था ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि शान्त रस के विषय में विभिन्न आचार्यों के विभिन्न मत हैं । पुनश्च जिन विद्वानों को शान्त रस माग्य नहीं है, वे इसका कोई ढंग से निषेध करते हैं । कुछ विद्वानों के मतानुसार शान्तरस का अस्तित्व ही नहीं है । कुछ विद्वान शान्त रस की सत्ता को तो स्वीकार करते हैं किन्तु नाटक में इसके अस्तित्व को अङ्गीकार नहीं करते हैं क्योंकि शान्त रस अनभिनेय है । कुछ शान्त रस के विरोधी विद्वानों के मतानुसार नाट्यशास्त्र के बीसवें अध्याय में भरत ने हिम को शृङ्गार तथा हास्य से हीन पट्टमलक्षणों से युक्त कहा है^३, जिससे स्पष्ट है कि भरत भाठ ही रस मानने के पक्ष में थे । परन्तु अभिनवगुप्त ने इस उपर्युक्त मत का भी अत्यन्त औचित्यपूर्ण सफाया कर दिया है^४ । इनके अनुसार 'दीप्तरसकाव्ययोनिः' का अर्थ है कि 'दीप्ति' की स्वीकृति के कारण 'हिम' में रोद्र रस की प्रधानता रहती है । रोद्र एवं शान्त के परस्पर विरोधी होने के कारण 'हिम' में शान्त रस का उल्लेख भरतमुनि द्वारा नहीं किया गया । शृङ्गार तथा हास्य के साथ रोद्र रस का उतना तीव्र विरोध नहीं है जितना कि शान्त रस का रोद्र रस के साथ विरोध है । अतएव शृङ्गार तथा हास्य का प्रयोग हिम में न किया जाय, इसलिए उन्होंने इन्हीं का उल्लेख किया । भरत को शान्त रस अमान्य था, यह अर्थ लगाना असंगत है ।

दूसरे विद्वान शान्त रस का वास्तविक अभाव मानते हैं । इनके अनुसार व्यावहारिक क्षेत्र में भी क्षम का कोई अस्तित्व नहीं है । इनका तर्क है कि संसार में व्यक्ति के रागद्वेष का नाश होने पर ही शान्त रस की स्थिति

१. नाट्यशास्त्र, प्रथम अध्याय, १०४

२. नाट्यशास्त्र, प्रथम अध्याय, ११२

३. पट्टमलक्षणयुक्तश्चतुरङ्गो वै हिमः कार्यः । (नाट्यशास्त्र, अध्याय २।८८)

शृङ्गारहास्ययुजः दोषैरभ्यः समायुक्तः । (नाट्यशास्त्र, अध्याय २०।८९)

४. अभिनव भारती, प्रथम भाग, पृ० ३४१

स्वीकार की जा सकती है। परन्तु राग तथा द्वेप की आत्मान्तिक निवृत्ति हो नहीं सकती है। अतः शान्त रस का परिपोष भी नहीं किया जा सकता है। परन्तु साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ ने सपर्युक्त भक्त का भी अत्यन्त चातुर्य के साथ खण्डन कर दिया है^१। इनके अनुसार भक्त दो प्रकार के होते हैं—विमुक्त एवं मुक्त-विमुक्त। योग-सिद्धि हो जाने के कारण विमुक्त योगी को समस्त प्रकार के ज्ञान अतः करण में ही भासित हुआ करते हैं। मुक्त विमुक्त योगी को अन्तीन्द्रिय विषयो का ज्ञान रहा करता है। इन योगियों को इसी जीवन में पूर्ण शान्ति उपलब्ध हो जाती है। अतः ऐसे लोगो को शान्त रस का परिपोष होता है।

कुछ विद्वान् शान्त को अलग से रस मानने के पक्ष में नहीं हैं। इनके अनुसार क्षम को क्षीमत्स आदि में अन्तर्भावित किया जा सकता है। यथा सत्सार के प्रति घृणा, जो क्षम का एक तत्त्व है, क्षीमत्स के अन्तर्गत आ जाता है। इस तरह इनके अनुसार शान्त की अलग से स्थिति ही नहीं है। दशरूपक के टीकाकार धनिक ने 'अवलोक' टीका में लिखा है कि अभिनय न हो सकने के कारण क्षम स्थायी स्वरूप शान्त रस की स्थिति नाटक में स्वीकार नहीं की जा सकती है। नाटक आदि रूपको में अभिनय की प्रधानता है। अभिनय ही नाटको की आत्मा है। अतः अभिनयपरक रूपको में 'क्षम' को मानना उचित नहीं है। इसका एक विशेष कारण यह है कि 'क्षम' में समस्त लौकिक प्रतियोगों का लोप हो जाता है। इस प्रकार की अवस्था अनभिनेय है, अतः नाटक में 'क्षम' मान्य नहीं है। परन्तु यह मत भी सगत नहीं है क्योंकि लौकिक प्रक्रिया का लोप शान्त का स्वरूप नहीं है। चेष्टाओं का क्षमन तो पराकाष्ठा है, पर्यन्तभूमि है जिसका मञ्च पर अभिनय नहीं किया जा सकता है। इस भाषा का सामना केवल शान्त रस की ही नहीं, अपितु सभी रसों को करना पड़ता है। पर्यन्त दशा में रति और शोक आदि का भी अनभिनेयत्व ही उचित होता है अर्थात् सम्भोग श्रृङ्गार आदि की भी चरम परिणति व्यापारगुण्यता में ही होती है। अतएव जब श्रृङ्गार आदि को रस माना जाता है, तब शान्त को भी रस क्यों न माना जाय? अभिनेता की दृष्टि से भी शान्त रस को अङ्गीकार करने में कोई बाधा नहीं प्रतीत होती है क्योंकि अभिनेता अभिनय में लीन नहीं रहा करता है।

१ मुक्तविमुक्तदशायामवस्थितो यः क्षमः स एव यतः रसतामेति तदस्मिन् सहायदि स्थितिश्च न विरुद्धा। (साहित्यदर्पण, ३।२५०)

लोक में जैसे धर्म, धर्म एवं काम तीन पुरुषार्थ माने जाते हैं, उसी प्रकार स्मृतियों के अनुसार मोक्ष भी चौथा पुरुषार्थ है, जिसकी प्राप्ति उपायों के द्वारा सम्भव है। कामादि पुरुषार्थों के अनुरूप रत्यादि चित्तवृत्तियाँ कविओं और नटों के व्यापार से सहृदयों के लिए आस्वाद्य होकर शृङ्गारादि रस के रूप में अनुभूत होती हैं। इसी प्रकार मोक्षरूप परम पुरुषार्थ की साधक क्षमरूप चित्तवृत्ति भी कवि और नट के व्यापार द्वारा आस्वाद्य होकर रसत्व की प्राप्ति होती है। इसलिए भी शान्त रस अवश्य ही मानना पड़ेगा। 'शान्त रस काव्य के लिए ही उपयुक्त है, नाट्य के लिए नहीं'—इस सिद्धान्त का भी उद्भट आदि विद्वानों ने खण्डन कर दिया है। नाट्यदर्पणकार इसी विचार-धारा के विद्वान हैं। इन विद्वानों के अनुसार शान्त रस अभिनेय भी है।

शान्त रस के विषय में अनेक मत-मतान्तर हैं। कुछ विद्वानों के अनुसार रति आदि आठ स्थायीभावों में से किसी एक को शान्त रस का स्थायीभाव माना जा सकता है। यथा स्त्री-पुरुष रूप आदि आलम्बन विभावों से जो रति स्थायी भाव जहाँ शृङ्गार रस को उत्पन्न करता है, वही रति स्थायी भाव जलप्यात्मचर्चा आदि विभावों से परिपोष को प्राप्त कर शान्त रस को उत्पन्न करता है। इसी प्रकार हास आदि अन्य स्थायी भाव भी अपने विभावों की छोटकार श्रुत आदि अन्य विभावों के द्वारा शान्त रस को उत्पन्न करते हैं। समस्त वस्तुओं के विकृत होने से हास्य रस का स्थायी भाव हास शान्त रस को उत्पन्न करता है। इसी प्रकार कष्ट रस का स्थायीभाव शोक भी समस्त ससार की शोचनीय रूप में देखने वाले को शान्त रस की अनुभूति कराता है। रौद्ररस का स्थायीभाव क्रोध समस्त ससार की अपकारी देखने वाले को शान्त रस की अनुभूति कराता है। इसी प्रकार उत्साह स्वीकार करने वाले को वीर रस का स्थायीभाव उत्साह, समस्त विषय समूह से भयभीत होने वाले को भयानक रस का स्थायीभाव भय, सबके लिए रमणीय कामिनी आदि से भी घृणा करने वाले को बीभर्ष रस का स्थायीभाव जुगुप्सा, आत्मस्वरूप की प्राप्ति के कारण विस्मयप्राप्त साधक को अद्भुत रस का स्थायी भाव विस्मय शान्त रस की अनुभूति कराता है। अतः हास से लेकर विमत्य पर्यन्त किसी एक स्थायी भाव को शान्त रस का स्थायीभाव माना जा सकता है।

परन्तु उपर्युक्त मत मान्य नहीं है क्योंकि परस्पर विचार करने से ही किसी एक का स्थायीभावत्व खण्डित हो जाता है। यह कहना भी अनुचित है कि विभिन्न उपायों के भेद से रति आदि आठ स्थायीभावों का शान्त रस में

स्थायीभावत्व होता है क्योंकि प्रत्येक व्यक्ति में भिन्न-भिन्न स्थायीभाव मानने पर शान्त रस के भी अनन्त भेद मानने पड़ेंगे ।

शान्त रस के स्थायीभाव के विषय में कुछ विद्वानों का मत है कि रति आदि आठ स्थायीभावों की समष्टि को शान्त रस का स्थायीभाव मानना चाहिए । यथा ठण्डाई आदि पानक द्रव्यों में गुड और मिर्च आदि अनेक द्रव्यों का सम्मिलित स्वाद एक विशिष्ट स्वाद प्रदान करता है, ठीक इसी प्रकार रति आदि आठ स्थायीभाव पानक-रस-याय से मिलकर एक अलौकिक शान्त रस को उत्पन्न करते हैं ।

किन्तु यह मत भी असंगत है क्योंकि रति आदि विषयक जो चित्तवृत्तियाँ हैं, उनका एक साथ होना असम्भव है । पुनः चित्तवृत्तियों में परस्पर विरोध भी पाया जाता है । फलतः उपर्युक्त मत भी युक्तियुक्त नहीं है ।

मम्मट^१ आदि विद्वानों ने निर्वेद को शान्त रस का स्थायीभाव माना है । इन विचारकों के अनुसार तत्त्वज्ञान से होने वाला निर्वेद इस रस का स्थायी-भाव है । जिस निर्वेद की उत्पत्ति दारिद्र्य आदि से होती है, वह तत्त्वज्ञान-रूप कारण के भिन्न होने से उस निर्वेद से भिन्न है जो शान्त रस का स्थायी-भाव है । तत्त्वज्ञान से उत्पन्न हुआ ही 'निर्वेद' मोक्ष का कारण है । इसीलिए नाट्यशास्त्र में भरतमुनि ने व्यभिचारी भावों की गणना करते समय सबसे पहले निर्वेद को गिनाया है । क्योंकि तत्त्वज्ञानजन्य निर्वेद ही शान्त रस का स्थायीभाव है तथा मोक्ष का साधन है । यदि तत्त्वज्ञान से उत्पन्न हुआ 'निर्वेद' मोक्ष का साधन नहीं है और दारिद्र्यजन्य निर्वेद से भिन्न नहीं है तो शुभ की कामना करने वाले भरतमुनि व्यभिचारी भावों के प्रारम्भ में इसकी गणना कदापि न करते ।

परन्तु उपर्युक्त मत तर्कसंगत नहीं है । स्थायी भाव वह है जो विरुद्ध या अविरुद्ध भावों से विच्छिन्न नहीं हो पाता । वह समुद्र की तरह उन्हें आत्मसात् कर लेता है । इस तादृश्य की प्राप्ति निर्वेद में नहीं है । एक ही भाव को स्थायीभाव एवं व्यभिचारी भाव नहीं माना जा सकता है । इसे इन दोनों नामों से अभिहित करना स्ववचन विरोध है^२। पुनश्च काव्य अथवा नाट्य में यदि निर्वेद की पुष्टि होगी तो रस के स्थान पर यह धैर्य ही उत्पन्न करेगा ।

१ निर्वेदस्थाधिभावोऽपि शान्तोऽपि नवमो रसः । (काव्यप्रकाश, पृ० १३)

२. मम्मटस्तु व्यभिचारिकचतुष्टयात् निर्वेदस्य शान्तरस प्रति स्थायितां प्रतिकूलविभावादित्यहं इत्यत्र तु तमेव प्रति व्यभिचारिता च द्रुवाण-स्ववचनविरोधेन प्रतिहत इति । (नाट्यदर्पण, पृ० १५७)

शान्त रस का स्थायीभाव निर्वेद न मानकर 'शम' मानना चाहिए। ससार-भय (देव, मनुष्य एवं तिर्यक् आदि अनेक योनियो में भ्रमण करने का भय), वैराग्य (विषयवै मुख्य), तत्त्वज्ञान (जीवाजीव, पुण्यपापादि का ज्ञान) एवं शास्त्रों के ज्ञान आदि विभावों से इसकी उत्पत्ति होती है। क्षमा (तर्जन, बध एवं वन्ध आदि को सहना), ध्यान, निश्चल दृष्टि, उपकार, मैत्री, प्रमोद एवं कारुण्य आदि अनुभाव हैं^१। सूक्ष्म रूप से विचार करने पर हम इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि वस्तुतः मम्मट को भी यही अभीष्ट रहा होगा जो नाट्यदर्पणकार को अभीष्ट है। मम्मट ने जो शान्त रस का उदाहरण "अही वा हारे वा" दिया है, इससे भी यही प्रतीत होता है कि निर्वेद नामक स्थायीभाव तत्त्वज्ञान से उत्पन्न भाव है। जब तत्त्वज्ञान से उत्पन्न भाव को ही शान्त रस का स्थायीभाव मानना है, तो फिर उसे शम की ही सहायों न प्रदान की जाय ? हमारे नाट्यदर्पणकार ने निर्वेद और 'शम' का अलग अलग स्वरूप प्रकाशित कर विषय की स्पष्टता में पूर्ण सहयोग दिया है। सम्भवतः इसी ग्रन्थ से ही प्रेरणा प्राप्त कर विश्वनाथ ने भी 'शम' तथा 'निर्वेद' भावों की अलग २ पुष्टि की है।

नाट्यदर्पणकार ने नव रसों के अतिरिक्त लौल्य, स्नेह, व्यसन, दुःख एवं सुख आदि रसों का भी उल्लेख किया है^२। परन्तु इन सबको रस नहीं कहा जा सकता है क्योंकि इनका पूर्वोक्त रसों में ही अन्तर्भाव हो जाता है। इन विद्वानों ने जिस लौल्य रस की चर्चा की है, इसे हम 'लालसारूप', से अभिहित कर सकते हैं जिसका प्रदर्शन प्रतिनायक भयवा खल पात्रों की ओर से ही शक्य है। पुनः प्रेक्षकों को किसी दूसरे की आसक्ति देखकर रति आदि भावों का अनुभव हो सकता है, स्वयं किसी व्यसन रस का अनुभव नहीं। पुनश्च इसमें कोई सन्देह नहीं है कि व्यावहारिक जगत् में अरतियुक्त हृदय से हृत् व की प्राप्ति होती है। किन्तु यदि हम ध्यानपूर्वक विचार करें तो यह स्पष्ट रूप से आभासित होता है कि वह दुःख भी किसी न किसी स्थायी भाव से ही सम्बन्धित है। 'अरति, व सन्तोष' से किसी दुःख व सुख की

१ ससारभय वैराग्य तत्त्वज्ञान विमर्शने ।

शान्तोऽभिनयन तस्य, क्षमा ध्यानुपकारत ॥ (नाट्यदर्पण पृ० १५०)

२. सम्भवन्ति त्वपरेऽपि यथा गर्दस्यायो लौल्य, आर्द्रतास्यायो स्नेह, आसक्तिस्थायि व्यसनम्, अरतिस्थायि दुःख, सन्तोषस्थायि सुखमित्यादि ।

(नाट्यदर्पण, पृ० १४५)

नहीं अपितु उनके किसी भेद की सृष्टि होती है। अतएव इनको रस नहीं कहा जा सकता है।

इसी प्रकार नाट्यदर्पणकार ने आर्द्रता स्थायी स्नेह रस का उल्लेख किया है। इसको भी रस नहीं कहा जा सकता है क्योंकि स्नेह तो एक प्रकार के भाकर्षण का नाम है। इसका भी अन्तर्भाव रति या उत्साह आदि में हो जाता है। यथा बालक का माता-पिता आदि के प्रति एवं सुवन जनो का इष्ट सुहृदो के प्रति स्नेह का उद्भूत रति में ही समाविष्ट हो जाता है। इस प्रकार हम देखते हैं कि पुरुषार्थ में उपयोगी होने के कारण अथवा रञ्जन की विशेषता के कारण नव रसों की ही सत्ता स्वीकार की जा सकती है।

इनमें सर्वप्रथम शृङ्गार रस की गणना की जानी चाहिए क्योंकि 'काम' समस्त प्राणियों में मुख्य है तथा अत्यन्त परिचित होने के कारण सबको मनोहर प्रतीत होता है। शृङ्गार रस का अनुगामी होने के कारण इस रस के पश्चात् हास्य रस की गणना की जानी चाहिए। इसके उपरान्त करुण रस की गणना की जाती है। क्योंकि यह रस हास्य का विरोधी है। इसके उपरान्त रौद्र रस की गणना की जाती है क्योंकि यह रस धर्मप्रधान है और धर्म की उत्पत्ति काम से होती है। धर्मप्रधान होने के कारण इस रस के उपरान्त वीररस की गणना की जाती है। भीतजनो को अध्यय प्रदान करना वीर रस का मुख्य उद्देश्य है, अतएव इस रस के उपरान्त इससे सम्बन्धित भयानक रस की गणना की जाती है। वीमत्स को विस्मय के द्वारा घूर किया जाता है, एतएव इसके उपरान्त अद्भुत रस की गणना की जाती है। 'शम' समस्त धर्मों का मूल है, अतएव सबके धर्म में शान्त रस की गणना की जाती है।

उपयुक्त प्रसङ्ग में शृङ्गार रस की ही प्रधानता बतायी गयी है क्योंकि शृङ्गार रस ही काम से सम्बद्ध है। पुनश्च 'काम' पर ही धर्म और धर्म दोनों आधारित हैं। इस प्रकार प्रकारान्तर से शृङ्गार रस धर्म, धर्म और काम तीनों से सम्बद्ध है। नाट्यदर्पणकार ने अग्निपुराणकार एवं भोजराज की एतद् विषयक प्रख्यात धारणा कर अन्य रूप से समर्पण किया है। शृङ्गार रस समस्त रसों में सर्वोपरि है, अतएव पहले इसी की विवेचना की जायगी।

शृङ्गार रस

शृङ्गार शब्द की उत्पत्ति 'शृङ्ग' तथा 'आर' इन दो शब्दों के योग से हुई है। 'शृङ्ग' शब्द का अभिप्राय है काम का उद्रेक एवं 'आर' धातु से व्यव-

स्थित 'वार' शब्द मत्पर्यक है। विश्वनाथ के अनुसार कामदेव का उद्भेद 'शृङ्ग' है।

समस्त रसों में शृङ्गार रस अत्यन्त कमनीय और सरस है। इसीलिए सभी आचार्यों ने इस रस की गणना सभी रसों के पहले की है। यह रस अन्य रसों की अपेक्षा अत्यधिक प्रभावशाली है, अतएव इसे 'रसराज' एवं 'आदि रस' के नाम से भी अभिहित किया जाता है। कवि के शृङ्गारी होने से सारा ससार रस युक्त हो जाता है, परन्तु यदि कवि अशृङ्गारी हुआ तो सब कुछ नीरस हो जाता है। इस रस को 'रसराज' में अभिहित करने के अनेक कारण हैं—

(अ) इस रस में समस्त सञ्चारी भावों का आगमन हो जाता है परन्तु अन्य रसों में परिमित सञ्चारी भावों का ही संचरण होता है। यद्यपि कुछ सञ्चारी (आलस्य, ओषध एव मरण आदि) भावों का संयोग शृङ्गार में वर्णन नहीं होता है, यद्यपि विप्रलम्भ शृङ्गार में तो इनका वर्णन होता ही है।

(ब) इसका क्षेत्र व्यापक होने से प्रेक्षकों को जितनी अनुभूति इस रस में होती है, उतनी अन्य किसी रस में नहीं।

(स) शृङ्गार के आनन्द को प्रत्येक व्यक्ति सहृदय और प्रसहृदय सभी उठा सकता है।

(द) जगत के सभी प्राणियों में रति-भाव का प्राबल्य है।

ऐसे उज्ज्वल वैपात्मक शृङ्गार रस की उत्पत्ति रतिरूप स्थायीभाव से होती है। परस्पर अनुरक्त नायक और नायिका इसके आलम्बन विभाव हैं। काव्य, गीत, वाद्य, नृत्य, वसन्त आदि ऋतु, मात्स्य, विलेपन, ताम्बूल, विशिष्ट भवन, वेष, विदूषक, चन्द्रोदय, चक्रवाक, केलि, पुष्पवधन, उपवन-गमन एव जल-क्रीडा आदि इस रस के उद्दीपन विभाव हैं। सम्भोग शृङ्गार में भृति आदि व्यभिचारी भाव होते हैं। विप्रलम्भ शृङ्गार में आलस्य, ओषध और जुगुप्सा को छोड़कर निर्वेद आदि सभी इसके व्यभिचारी भाव हैं। उत्साह, ताप, अक्षु एवं क्रोध आदि इस रस के अनुभाव हैं।

नायक-नायिका के सम्बन्ध के आधार पर शृङ्गार रस के मुख्य रूप से दो भेद हैं—सम्भोग एवं विप्रलम्भ। प्रथम सम्भोग शृङ्गार परस्पर अवलोकन,

१. शृङ्गारी चेतकवि काव्ये जात रसमय जगत् ।

स एवं चेदशृङ्गारी नीरसं सर्वमेव तत् ॥

(सरस्वतीकण्ठाभरण, ५।३)

सुम्न एवं विचित्र वक्रोक्ति आदि के भेद से अनन्त प्रकार का होता है । यथा 'उत्तर' रामचरित' नाटक में—“अपने कपोलो को सटाकर सोते हुए हम दोनों पता नहीं क्या २ क्रम रहित बातें कर रहे थे । हम दोनों आलिङ्गन करने के कारण रोमाञ्चयुक्त होते हुए समस्त रात्रि को व्यतीत करते थे, याम के सोत जाने का ज्ञान नहीं हो पाता था ।” सम्भोग शृङ्गार में नायक व नायिका एक दूसरे के अनुभूत रहते हुए प्रेमपूर्वक परस्पर दर्शन एवं स्पर्शन आदि का उपभोग करते हैं ।

विप्रलम्भ शृङ्गार में एक दूसरे के प्रति अनुरक्त होते हुए भी परतंत्रता आदि के कारण नायक-नायिका का परस्पर सयोग नहीं हो पाता है । इस शृङ्गार के भेद के सम्बन्ध में अनेक मत हैं । ध्वन्यालोककार^१ विप्रलम्भ शृङ्गार के अभिलाष, ईर्ष्या, विरह, प्रवास, देशकाल, आप्रय एवं अवस्था आदि भेद बताते हुए भी इसके अमन्त भेद मानते हैं । भानुदत्त^२ देशान्तरगमन, गुरु-जनाता, अभिलाष, ईर्ष्या, शाप, समय, देव एवं उपद्रव के विचार से आठ-प्रकार का मानते हैं । नाट्यदर्पणकार^३ ने इसके पाँच भेद माने हैं—मान, प्रवास, शाप, इच्छा और विरह । ईर्ष्या होने के कारण अथवा प्रणयभङ्ग होने के कारण नायिका के क्रोध करने को मान कहते हैं । दशरूपककार के अनुसार किसी कार्यवश या सम्भ्रमवश या शापवश नायक-नायिका का वियुक्त हो जाना प्रवास विप्रलम्भ है । यह प्रवास विप्रयोग तीन प्रकार का होता है—भविष्यत्, वर्तमान तथा भूत^४ । नायक तथा नायिका के समीप होने पर भी जहाँ शाप के कारण रूप बदल जाय, वहाँ शाप विप्रलम्भ होता है । यथा 'कादम्बरी' में शाप के कारण वैशम्पायन तथा महाश्वेता का वियोग । दश-रूपककार घनञ्जय ने इस 'शाप' को 'प्रवास' का हेतु कहा है, परन्तु नाट्य-दर्पणकार ने इसे विप्रलम्भ का एक भेद माना है । माता-पिता आदि की पर-

१. स्त्री-पुंस-काव्य-गीततुं-मात्य-वेपेष्ट-केलिजः ।

अभिनेयः स चोत्साह चाटु-तापाधु-मन्मुनिः ॥

(नाट्यदर्पण, पृ० १४६)

२. ध्वन्यालोक, पृ० २१७

३. रसतरंगिणी, पृ० १३९

४. नाट्यदर्पण, पृ० १४६

५. कार्यतः सम्भ्रमाच्छापात्प्रवासो भिन्नदेशता...

स च भावी भवन् भूतलिखाद्यो वृद्धिपूर्वकः ॥ -

(दशरूपक, चतुर्थ प्रकाश, ६४, ६५)

तन्त्रता के कारण जिनका नवसंगम अभी नहीं, भविष्य में होने वाला है, ऐसे नायक व नायिका के परस्पर सङ्गमाभिलाष को इच्छा कहते हैं। यथा—

‘जैसे निरल अंगुलियाँ किये हुए, आँख ऊपर चढाये हुए राहगीर पानी पी रहा है, वैसे प्रपालिका भी जल-धारा को मन्द कर देती है’।”

सम्भूतभोग नायक और नायिका, माता-पिता आदि बाधा के अभाव में भी अन्य कार्यों में संलग्न होने के कारण जब परस्पर नहीं मिल पाते हैं तब इस अवस्था को खिरह कहते हैं। यथा—

“अन्यत्र व्रजतीति का खलु कथा नाप्यस्य तादृक् सुहृद्,

यो मां नेच्छति नागतम् स हहा! कोऽयं विधेः प्रक्रमः ।

इत्यस्पेतरकल्पनाकवलितस्वान्ता निशान्तान्तरे

वाला वृत्तविवर्तनव्यतिकरा नाप्नोति निद्रा निशि ॥”

सम्भोग तथा विप्रलम्भ के अतिरिक्त शृङ्गार के दो प्रकार के भेद और माने जाते हैं—पहला अभिनय से सम्बन्ध रखता है और दूसरा फल-प्राप्ति से। प्रथम के अन्तर्गत वाक्, नेपथ्य तथा क्रियात्मक ये तीन भेद आते हैं। दूसरे के अन्तर्गत चतुर्वर्ग के प्राधार पर धर्म, अर्थ, काम तथा मोक्ष नामक चार भेद आते हैं।

शारदातनय के अनुसार भावगर्भ, रहस्य सयुत, मधुर, नर्म, पेशल एवं सुवृत्त शृङ्गार वाचिक होता है। वस्त्र, अङ्गराग एवं माला आदि से सुशोभित शरीर तथा यौवन युक्त अङ्गों से प्रकट होने वाला शृङ्गार आङ्गिक होता है। दन्तच्छेद, सीरकृत, चूमबन, चूषण, भाव, हेला, केलि, शयनादि तथा संगीतादि से युक्त शृङ्गार को क्रियात्मक कहते हैं।

इसी प्रकार नाट्यदर्पणकार^१ तथा दामोदर गुप्त के अनुसार जिस शृङ्गार का प्रदर्शन अपनी विवाहिता पत्नी के प्रति किया जाता है, उसे धर्मशङ्कार कहते हैं। काम-शृङ्गार की सिद्धि परस्त्री तथा कन्या के सम्बन्ध में होती है^२। दामोदर गुप्त तथा अन्य विचारक भी इस विषय में एकमत हैं^३। अर्थशृङ्गार

१. उद्धच्छो पियइ जलं जह-जह विरलंगुली चिरं पहिओ ।

पावालिमा वि तह-तह, धारं तणुअं पि तणएइ ॥

(गायकसप्तशती, २-६१)

२. भावप्रकाश, पृ० ६४

३. नाट्यदर्पण, पृ० ११०

४. नाट्यदर्पण, पृ० ११०

५. राघवन, दोष-प्रबन्ध, पृ० ४८६-४८७

१२ ना०

विकृत चेष्टा भी हास्य रस का विभाव है। यदि अंग्रेज हिन्दी बोलने का प्रयत्न करता है, तब भी वह हमारे हास्य का आलम्बन बनता है। वन्दर व रीछ के अनुकरण पर भी हमें हँसी आती है। विकृत अलङ्कार एवं वेष भी हमारी हँसी का कारण है। यदि कोई व्यक्ति पायजामे पर टाई लगा ले अथवा एक समय में दो रंग के जूते पहन ले अथवा भोजे को हाथ में दस्ताने की तरह पहन ले अथवा कंगन को हाथ में न पहनकर पैर में पहन ले, तब हम उसका मजाक उड़ायेंगे।

अज्ञानता भी हँसी का कारण है। यदि कोई व्यक्ति 'कुस्तुनदुनियाँ' का शुद्ध उच्चारण न कर पावे तो यह स्वाभाविक है कि सबको ऐसे अवसर पर हँसी आ जाये। किसी व्यक्ति को बार-बार 'जो है सो, 'गनी,' 'मने', 'जी,' 'जी ही' आदि कहते हुए देखकर भी हँसी आती है। भिन्न-भिन्न विचार वाले व्यक्ति भी एक दूसरे पर हँस सकते हैं। वस्त्र निकाल कर भोजन करने वाले पण्डित जी पर शहर के लोग एवं सूट-बूट धारी नागरिक पर ग्रामीण जन हँस सकते हैं।

इसी प्रकार हम हँसी के और भी अनेक कारण ढूँढ़ सकते हैं। किसी व्यक्ति की, जब उसकी पत्नी उसे सदैव आज्ञा दिया करती है, हम सब हँसी उड़ाते हैं। कभी-कभी ऐसा भी होता है कि किसी व्यक्ति की कुछ हानि न हो परन्तु यदि वह थोड़ा बहुत परेशान हो जाय, तब भी हम हँसते हैं। कक्षा में जब एक बालक अन्य बालक की पुस्तक को हँसी-हँसी में छिपाकर रख देता है, तब भी उस पर कक्षा भर के बालक हँसते हैं। इस प्रकार हास्य रस की उत्पत्ति विकृत (प्रकृति, देश, काल, यय और अवस्था के विपरीत) आचार, असंज्ञत भाषण, विकृत अङ्ग (खञ्ज, कुट्टादि) घृष्टता व चञ्चलता, वक्ष (कँखोरी, बबल) व नाक का घजाना, घीवा, कर्ण, बूढ़ा, भ्रू आदि के नर्तन एवं दूसरी की भाषा के अनुकरण आदि से होती है। हास स्थायीभाव का परिपोष हास्य रस है। नाक का कुलना, नेत्र-विकार, जठर-ग्रह, पादर्वग्रह एव कर-ताड़न आदि इसके अनुभाव हैं। अवहित्वा, हर्ष, उत्साह एवं विस्मय आदि इसके व्यभिचारीभाव हैं।

यूरोपीय विद्वान हास्य-प्रवर्तन के मूल में दूसरी की अपेक्षा अपनी श्रेष्ठता की भावना को अधिक महत्त्व देते हैं। टॉमस हाचस नामक विद्वान के अनुसार हमारे को अपनी अपेक्षा हीन देखकर मनुष्य की अहं-भावना को तृप्ति मिलती है

१. विकृताचार-जल्पाङ्गाकल्पविस्मापनीदृग्भवः ।

हास्योऽस्याभिनयो नासा-स्पन्दाद्यु-जठरग्रहैः ॥

(नाट्यदर्पण, पृ० १४७)

को रूपों में उपस्थित होता है। इसमें या तो राज्य, सुवर्ण, धन, धान्य एवं वस्त्रादि की प्राप्ति दिखाई जाती है अथवा अव्ययप्राप्ति के विचार से स्त्री सुखोपभोग दिखाया जाता है^१।

मोक्षशृंगार में मोक्ष की प्राप्ति का वर्णन होता है। इस शृङ्गार के नियम में मोक्ष का घट अत्यन्त विलक्षण है। इनके अनुसार मोक्ष में व्यक्ति क्रिदाहीन हो जाता है। अतएव मोक्ष के लिए प्रयत्न करना ही मोक्ष-शृङ्गार है। नाट्यदर्पणकार ने 'मोक्षशृंगार' को शृंगार का भेद नहीं माना है क्योंकि धर्म, अर्थ एवं काम ही मानव-जीवन का साक्षात् फल हैं। मोक्ष की प्राप्ति तो अप्रत्यक्ष रूप से होती है। मोक्ष की धर्म का कार्य भी कह सकते हैं। अतएव 'मोक्ष' को शृङ्गार का भेद नहीं माना जा सकता है।

आस्वाद की दृष्टि से देखें तो शृङ्गार के चतुर्वर्ग पर आबित उक्त भेद शापक अथ में काम और रति पर आधारित होते हुए भी निम्न रस-भूमियों में जा पहुँचे हैं अथवा सयोग वियोग की अनेकानेक स्थितियों में सिमट जाते हैं। मोक्षशृंगार को दान्त और भक्तिरस में समेटा जा सकता है और अन्य भेदों को शृंगार के उपभेद के रूप में अनेक परिस्थितियों के बीच स्वीकार किया जा सकता है^२।

हास्य रस

भरत ने हास्य रस की उत्पत्ति शृङ्गार रस से मानी है। यह तर्कसंगत ही है क्योंकि चित्तानुरञ्जक होने से हास्यरस शृङ्गार से अधिक घनिष्ठ सम्बन्ध रखता है। इसे हम चित्त का विकास कह सकते हैं जो प्रीति का एक विशेष रूप है। इसके विभाव के मूल में अनौचित्य ही है।

यदि हम विचार करें तो हमें हँसी के अनेक कारण स्पष्ट रूप से दिखाई देंगे। मानव जीवन में विषमता या विपरीतता आदि में भी हास्य रस की उत्पत्ति होती है। यदि कोई अज्ञानी व्यक्ति अपने ज्ञान की चर्चा सर्वत्र करता हुआ घूमता फिरता तो हमें अनायास ही हँसी आ जायेगी। बड़े नाक वाले व बड़े आदमी को देखकर हास्य की सृष्टि होगी क्योंकि उस व्यक्ति में आकृति की विपरीतता पायी जाती है। इस प्रकार हम देखते हैं कि विपरीतता हँसी का कारण है।

पिक्कव अनुकरण से भी हँसी आती है। यथा यदि कोई कुक्ष्य व्यक्ति सुन्दर वस्त्रों की चेष्टा में सज्जन रहेगा, तो हँसी का समुद्र अवश्य उमड़ पड़ेगा।

१. नाट्यदर्पण, पृ० ११०-१११

२ रस सिद्धान्त . स्वरूप-विस्लेषण, पृ० ३२२

विकृत चेष्टा भी हास्य रस का विभाव है। यदि अंग्रेज हिन्दी बोलने का प्रयत्न करता है, तब भी वह हमारे हास्य का आलम्बन बनता है। वन्दर वरीछ के अनुकरण पर भी हम हँसी आती है। विकृत अलङ्कार एवं वेग भी हमारी हँसी का कारण है। यदि कोई व्यक्ति पायजामे पर टाई लगा ले अथवा एक ममय में दो रंग केजूते पहन ले अथवा भोजे को हाथ में दस्ताने की तरह पहन ले अथवा कगन को हाथ में न पहनकर पैर में पहन ले, तब हम उसका मजाक उढायेंगे।

अज्ञानता भी हँसी का कारण है। यदि कोई व्यक्ति 'कुस्तुनसुनिमी' का शुद्ध उच्चारण न कर पावे तो यह स्वाभाविक है कि सबको ऐसे अवसर पर हँसी आ जाये। किसी व्यक्ति को बार-बार 'जो है सो, 'गानी,' 'मने,' 'जी,' 'जी हाँ' आदि कहते हुए देखकर भी हँसी आती है। भिन्न-भिन्न विचार वाले व्यक्ति भी एक दूसरे पर हँस सकते हैं। वस्त्र निकाल कर भोजन करने वाले पण्डित जी पर शहर के लोग एष सूट-बूट घारी नागरिक पर ग्रामीण जन हँस सकते हैं।

इसी प्रकार हम हँसी के और भी अनेक कारण ढूँढ सकते हैं। किसी व्यक्ति को, जब उसकी पत्नी उसे सदैव आज्ञा दिया करती है, हम सब हँसी उढाते हैं। कभी कभी ऐसा भी होता है कि किसी व्यक्ति की कुछ हासि न हो परन्तु यदि वह थोड़ा बहुत परेशान हो जाय, तब भी हम हँसते हैं। वक्षा में जब एक बालक अन्य बालक की पुस्तक को हँसी-हँसी में छिपाकर रख देता है, तब भी उस पर वक्षा भर के बालक हँसते हैं। इस प्रकार हास्य रस की उत्पत्ति विकृत (प्रकृति, देश, काल, वय और अवस्था के विपरीत) आचार, असङ्गत भाषण, विकृत धङ्ग (खरङ्ग, कुष्ट-वादि) घृष्टता व चञ्चलता, वक्ष (कँखोरी, बगल) व नाक का बजाना, ग्रीवा, कर्ण, घूँटा, भ्रू आदि के नर्तन एवं दूसरी की भाषा के अनुकरण आदि से होती है। हास स्थायीभाव का परिपोष हास्य रस है। नाक का फूलना, नेत्र विचार, जठर ग्रह, पाद्वग्रह एष वर-ताडन आदि इसके अनुभाव हैं। अवहिःसा, हर्ष, उत्साह एष विस्मय आदि इसके व्यभिचारीभाव हैं।

यूरोपीय विद्वान हास्य-प्रवर्तन के मूल में दूसरों की अपेक्षा अपनी श्रेष्ठता की भावना को अधिक महत्त्व देते हैं। टॉमस हान्स नामक विद्वान के अनुसार हमारे को अपनी अपेक्षा हीन देखकर मनुष्य की अह भावना को तृप्ति मिलती है

१ विकृत-आचार-जल्प-आत्मविस्मापनोद्भव ।

हास्योपस्थानितयो नासा-स्प-दाधु-जठरग्रह ॥

(नाट्यदर्पण, पृ० १४७)

और फलस्वरूप वह अपनी श्रेष्ठता का प्रदर्शन करता हुआ हँसा करता है । जहाँ तक कुरूपता का प्रश्न है, भारतीय विद्वान भी उसे स्वीकार करते हैं किन्तु टॉमस हाव्स उसका मानसिक आधार भी ढूँढ़ने का प्रयत्न करता है । किन्तु उपर्युक्त विद्वान का यह मत तर्कसंगत नहीं है । गर्व को ही महत्त्व देने से मित्र शत्रु के भेद से ही हँसी का अभाव या आविर्भाव मानना पड़ेगा । बहने का तात्पर्य है कि ऐसी स्थिति में मित्र के प्रति हमसे हँसी न उत्पन्न होगी और शत्रु के प्रति रोके न रूकेगी । किन्तु व्यावहारिक जगत् में हँसी के लिए इस प्रकार कोई रोक टोक नहीं है । पुनश्च कहीं कहीं गर्व की भावना से हो नहीं, द्वेष की भावना से भी हमसे हँसी का आविर्भाव होता है ।

अलेक्जेंडर घेन महोदय के अनुसार स्वयं गवित व्यक्ति को ही अधोगति की प्राप्त होते देखकर हमसे हँसी आती है ^१ । इनके विचारों में बहुत-कुछ संगति तो है, किन्तु पूर्णता नहीं । कभी-कभी वीर्य या अनुकृति के द्वारा ही हास्य की उत्पत्ति होती है । ऐसे स्थल पर घेन महाशय के सिद्धान्त द्वारा हँसी का समाधान नहीं हो पाता ।

षाण्ट महोदय ने विफल आशा को ही हास्य का कारण माना है । किन्तु इनका यह दृष्टिकोण बहुत सीमित है । केवल असफलता के द्वारा ही हास्य की उत्पत्ति हो, यह सम्भव नहीं है और इसके द्वारा हमसे हँसी तभी आ सकती है जब हमारी कोई हानि न हो, केवल हमारी मूर्खता का ही यथस्थित प्रदर्शन हो जाय । विशेष हानि होने पर असफलता कल्याण को ही उत्पन्न करेगी, हास्य को नहीं ।

पूरुषोक्त गमस्त सिद्धान्तों पर विचार करने से ऐसा प्रतीत होता है कि हास्य को किसी एक कारण से उत्पन्न नहीं माना जा सकता है । यो असंपत्ति और अनौचित्य इसके सहज प्रसारक जान पड़ते हैं और सभी सिद्धान्तों की मूलभूति माने जा सकते हैं, फिर भी यदि इसका विचार सामाजिक परिवर्तन के आधार पर किया जाय तो उसे किसी एक सिद्धान्त से बाँधा नहीं जा सकता है ^२ ।

यह हास्य रस दो प्रकार का होता है—(१) आत्मस्थ (२) परस्थ^३ । अपने अन्तर्गत रहने वाले विवृत द्वेष आदि विभावों से जो विदूषक स्वयं हँसता है,

१. रस सिद्धान्त : स्वरूप-विश्लेषण, पृ० ३३५ पर उद्धृत

२. रस सिद्धान्त : स्वरूप-विश्लेषण, पृ० ३३८

३. एम्प. स्वपरस्थेभ्यो हासस्यागो हास्यरसः प्रादुरस्ति ।

यह (देवी का) आत्मस्थ हास्य है और जो देवी (महारानी) को हँसाता है, वह उसका परस्थ हास्य है। ऐसी परिभाषा संकुक् आदि विद्वानों ने की है किन्तु यह व्याख्या सगत नहीं है क्योंकि यह तो विभावो का आत्मस्थ तथा परस्थ भेद हुआ, हास्य रस का नहीं।

स्वयं जिसमें विभाव है, वह हास्य आत्मस्थ है और दूसरा जिसमें विभाव हो वह परस्थ हास्य है। यह मत अन्य विद्वानों का है परन्तु यह भी उचित नहीं क्योंकि दूसरे का हास्य भी उस आत्मस्थ हास्य में विभाव होता है। इस रूप में हास्य का आत्मस्थ एवं परस्थ भेद करने पर तो यह रति आदि सबमें हो सकता है अतः तब तो सभी रसों के आत्मस्थ एवं परस्थ भेद होने लगेंगे।

वास्तव में आत्मस्थ व परस्थ विभाग का अभिप्राय यह है कि स्वयं विभावों को न देखते हुए दूसरों को हँसते हुए देखकर लोग हँसने लगते हैं। यह बात लोक में भी देखी जाती है। कभी स्वयं विभावादि को देखकर भी गम्भीर होने के कारण जिसकी साधारणतः हँसी नहीं आती है, वह भी दूसरों को हँसते देखकर क्षणमात्र के लिए मुस्करा देता है। इस प्रकार जो हास स्वगत रूप है, वह आत्मस्थ और जो अन्यत्र सक्रान्तरूप है, वह परस्थ है।

यह हास्य रस उत्तम, मध्यम तथा अधम इन तीन प्रकृतियों के आधार पर छः प्रकार का होता है। स्मित और हसित उत्तम प्रकृति में, विहसित और उपहसित मध्यम प्रकृति में, अपहसित और अतिहसित अधम प्रकृति में पाया जाता है। जिसमें रति न दिखाई पड़े वह 'स्मित' हास होता है। 'हसित' में थोड़ा सा ही रति दिखाई पड़ता है। उचित समय पर होने वाला आवाज सहित मधुर हास 'विहसित' कहलाता है। 'उपहसित' में कन्धे के हिलने के साथ ही साय सिर में कम्पन होता है। अनुचित अवसर पर इस प्रकार का हास जिसमें नेत्र अध्युक्त हो जायें, कन्धे तथा सिर हिलने लगें 'अपहसित' होता है। सुनने में बुरा लगने वाला, हास से पसलियों को दबाकर अत्यन्त जोर से होने वाला हास 'अतिहसित' कहलाता है।

जो व्यक्ति जितना ही सम्य होगा, वह उतना ही आवेगों को संयत कर सकेगा। अतएव इन्हें उत्तम, मध्यम व अधम इन तीन भेदों में बाँटना उचित ही है। हास्य रस स्त्री तथा नीच पुरुष आदि में अधिकतर पाया जाता है क्योंकि इनका संस्कार ही नीच होता है। ये सब गम्भीर प्रकृति के नहीं होते।

करुणरस

करुणरस अन्य रसों की अपेक्षा अत्यन्त कमनीय रस है। इस रस में हमारी आँखों से आँसुओं की झड़ी लग जाती है, जो हमारे हृदय की मलिनता को धो देते हैं। दुःख में हम निखर उठते हैं, हमे अपने कर्तव्याकर्तव्य का सम्यक् ज्ञान हो जाता है। यही रस सहृदयता का परिचय दिलाता है। यही परोपकार जैसे कठिन मार्ग का पथप्रदर्शक है। कहने का तात्पर्य है कि जगत में अनेक गुणों का भण्डार यही रस है।

नाटककार भवभूति ने 'करुण' को ही एकमात्र रस माना है। उनके विचार से अन्य रस जल के बुलबुले के समान हैं जो उसी में उत्पन्न होते हैं एवं उसी में समाविष्ट हो जाते हैं। इस रस का सवेदन बड़ा तीखा होता है। इसी करुण रस का ही परिणाम है कि महर्षि वाल्मीकि को रामायण जैसे महाकाव्य की रचना करनी पड़ी।

यद्यपि मनुष्य को जीवन-संग्राम में अनेक बार सफलता का आलिङ्गन करने का अवसर प्राप्त होता है, तथापि उसे कई बार अनिष्ट का भी सामना करना पड़ता है। उस अनिष्ट से व्यक्ति शोकाकुल हो जाता है। इसी शोक-प्रधान मनोविकार का नाम करुण रस है। इस वक्ष्य रस की प्राप्ति इष्ट-नाश अथवा अनिष्ट-प्राप्ति से होती है। हमें अनिष्ट-प्राप्ति से यह अर्थ कदापि नहीं लगाना चाहिये कि इष्ट सर्वथा नष्ट ही हो जाय अपितु इष्ट की हानि से भी करुण रस का आविर्भाव हो सकता है। कहने का तात्पर्य है कि करुण रस की उत्पत्ति शोक नामक स्थायीभाव से होती है। यह शोक (प्रियजन की) मृत्यु, वग्ध, घननाश, छाप, व्यसन में फँस जाने आदि विभावों से होता है। बाष्प वैवर्ण्य, निःश्वास, मुख-छोप, स्मृति लोप, अस्तभावता, देवोपासम्भ, रदन, प्रलाप एवं ताड़न आदि हमारे अनुभाव हैं^१। विवेक के जाग्रत रहने से ही शोक का सहन हो सकता है। उत्तम कोटि के व्यक्ति घर्म से शोक का सहन करते हैं। मध्यम कोटि के व्यक्ति रदन करते हैं एवं अधम प्रकृति वाले हाहाकार मचा देते हैं।

निर्वेद, ग्लानि, चिन्ता, आत्सुब्य, मोह, थम, भय, विपाद, दैन्य, व्याधि, णडता, उन्माद, अपस्मार, आलस्य, मरण, स्तम्भ, वेपथु, वैवर्ण्य, अश्रु एवं स्वरभेद आदि इसके व्यभिचारी भाव हैं।

१. मृत्यु-वग्ध-घनभ्रंश-छाप-व्यसनसम्भवः ।

करुणोऽभिप्रेत्यस्तस्य, बाष्प-वैवर्ण्य-निन्दनः ॥ (नाट्यदर्पण, पृ० १४८)

मानुदत्त ने करुण रस के 'स्वनिष्ठ' एवं 'परनिष्ठ' दो भेद माने हैं। स्वयं के इष्ट का नाश होने पर 'स्वनिष्ठ' एवं अन्य के इष्ट आदि का नाश होने पर 'परनिष्ठ' करुण होता है।^१ भरतमुनि ने करुण के निम्न भेद बताए हैं— घर्मोपघातज, अपचयोद्भव और शोककृत^२ अर्थात् घर्मनाश, अर्घहानि एवं शोक से उत्पन्न होने के कारण करुण रस तीन प्रकार का है। परन्तु इनमें शोक करुण ही सघसे प्रधान है। शारदातनय ने करुण के मानस, वाचिक तथा कर्म नामक तीन भेद माने हैं।^३ परन्तु ये विशेष महत्त्व के नहीं हैं क्योंकि ये भेद अनुभाव भेद पर ही आधारित हैं।

यदि हम विभाव्यादि के आधार पर करुण का भेद करेंगे, तब तो इसके अनन्त भेद हो जायेंगे। अतः हमके केवल यदि दो ही भेद किए जायें तो अधिक अच्छा है। ये भेद हैं—इष्टनाश एवं अनिष्टप्राप्ति। इष्टनाश तो इष्ट की मृत्यु से सम्बन्धित है, परन्तु अनिष्टप्राप्ति के अन्तर्गत अन्य समस्त भेदों का समावेश हो जायेगा।

अब हमें इस बात पर विचार करना है कि करुण रस एवं विप्रलम्भ शृङ्गार में मुख्यतः भेद क्या है। शोक के स्थायी हो जाने पर विप्रलम्भशृङ्गार की सीमा की समाप्ति हो जाती है और करुण रस की सीमा का प्रारम्भ हो जाता है। करुण रस एवं विप्रलम्भ शृङ्गार की सीमा मृत्यु है। अयोग शृङ्गार की दश अवस्थाएँ हैं—अभिलाष, चिन्तन, स्मृति, गुणकथन, उद्वेग, प्रलाप, उन्माद, संजयर, जड़ता और मरण। मृत्यु के अतिरिक्त वियोगावस्था में प्रेमियों की कोई भी दशा हो जाय, वह विप्रलम्भ शृङ्गार माना जाता है। उनमें से इष्टजन की सचमुच मृत्यु हो जाने के कारण रस की उत्पत्ति होती है।

विप्रलम्भ शृङ्गार का स्थायीभाव रति है और करुण रस का स्थायी भाव शोक है। यही विप्रलम्भ शृङ्गार और करुण रस में भेद है। विप्रलम्भ शृङ्गार में इष्टजन आदि के विषय में जो आशा की अपेक्षा रहती है, वर्तमान रहती है परन्तु करुण रस में पुनर्मिलन की आशा सर्वथा समाप्त हो जाती है। अतः करुण की आशा से रहित नैराश्य प्रधान भाव कहा जाता है एवं विप्र-

१. स्वदापवन्धनक्लेसानिष्टविभावः स्वनिष्ठः ।

परेष्टनाशशापवन्धनक्लेशादीनां दर्शनस्मरणविभावः परनिष्ठः ॥

(रसतरंगिणी, पृ० १४९)

२. भरतनाट्यशास्त्र, सप्तम अध्याय, ७८

३. भावप्रकाश, पृ० ६४

लम्ब शृङ्गार को सापेक्ष भाव । आलम्बन विभाव के नष्ट हो जाने पर विप्र-
लम्ब शृङ्गार समाप्त हो जाता है । इसके स्थान पर करुण रस का आविर्भाव
हो जाता है ।

संक्षेप में हम कह सकते हैं कि जहाँ निराशा अपनी चरम सीमा पर पहुँच
जाती है, वहाँ करुण रस होता है परन्तु जहाँ आशा की किरणें चमक रही
हैं, चाहे उनकी चमक बिल्कुल मन्द ही क्यों न हो, वहाँ विप्रलम्ब शृङ्गार ही
होता है । यही विप्रलम्ब शृङ्गार और करुण में भेद है ।

रौद्र रस

क्षालप्रहार, मिथ्यावचन, ईर्ष्या, द्वेष, आघर्ष एवं अन्धाय आदि से क्रोध
उत्पन्न होता है । इसी क्रोध स्वाधीनभाव का परिपोष रौद्ररस है । परोपकार
करने पर भी हानि उठाने वाले अनादृत होने वाले, अवृत्त आकांक्षा वाले,
विरोध सहन न कर पाने वाले और तिरस्कृत एवं निर्धन व्यक्ति अत्यन्त वीर्य
ही कोषित हो जाते हैं । प्रतिकूल आचरण करने वाले हमारे क्रोध के पात्र
होते हैं । घात, छेदन, भेदन, रुधिराकर्षण, दन्तनिपीडन, ओष्ठनिपीडन, गण्ड-
स्फुरण, ओष्ठस्फुरण एवं हस्तमर्दन आदि इस रस के अनुभाव हैं । मोह,
उत्साह, आवेश, अमर्ष, क्षापस औग्र्य, स्वेद, वेपथु, रोमाञ्च आदि इसके
व्यभिचारी भाव हैं^१ ।

राक्षस एवं दानव आदि में रौद्र रस की प्राप्ति होती है क्योंकि ये स्वभा-
वत क्रोधी, अनेक बाहुवाले अनेक मुख वाले, काँपते हुए, पीले केशों से युक्त,
रक्त नेत्र वाले और भयकर काले रङ्ग के होते हैं । अतएव ये जो भी वाचिक
एव आङ्गिक आदि व्यापार स्वभाविक रूप से भी आरम्भ करते हैं, वह रौद्र
भी होता है ।

भरतमुनि^२ तथा धारदातनय^३ ने रौद्र के भी अङ्ग, नेपथ्य और वाक्
नामक तीन भेद माने हैं । नेपथ्य शब्द का प्रयोग भरत ने वेपथूपा के लिए
किया है । भरत के अनुसार रुधिर में सिक्त देह या मुख, सिर तथा हाथ
'नेपथ्य रौद्र' का लक्षण है । धारदातनय ने कृष्णरक्त वस्त्र कृष्णरक्तानुलेपन,
कृष्णरक्त माना तथा आभूषणादि के धारण को नेपथ्य रौद्र का लक्षण
वताया है । इसी प्रकार भरत ने बहुबाहु बहुमुख, नाना अस्त्रों से सुसज्जित

१ प्रहारासत्य मात्सर्यं द्वीहाघर्षापीनीतिजः ।

रौद्रः स चाभिनेतव्यः, घातं दन्तोष्ठपीडनं (नारदयदपंथ, पृ० १४८)

२ नाट्यशास्त्र, पष्ठ अध्याय, ७७

३ भावप्रकाश, पृ० ६४

स्यूलकाय को 'बद्ध रौद्र' का लक्षण बताया है। 'बाँध लो' 'मारो', 'पीटो' आदि वाचिक रौद्र को प्रकट करते हैं। नाट्यदर्पणकार ने रौद्र रस के किसी भी भेदों की चर्चा नहीं की है, जो उचित ही है क्योंकि उपर्युक्त भेदों का सामूहिक प्रदर्शन ही अधिक श्रेयस्कर है। वाचिक रौद्र के अभाव में नेपथ्य रौद्र का अभिनय प्रतीतीति न हो पायेगा क्योंकि रौद्र और भयानक में क्रिया का ही विशेष अन्तर है। विकृत वेपथूपा तो भयानक रस की भी सृष्टि कर सकती है। अतएव रौद्र रस के उपर्युक्त भेद-प्रभेद संगत नहीं हैं।

धीर रस

किसी कार्य के सम्पादन के लिए हमारे मन में एक विशेष प्रकार की सतवर क्रिया सजग रहती है, इसे उत्साह कहते हैं^१। इसी उत्साह नामक स्थायी भाव से धीर रस की उत्पत्ति होती है। भरतमुनि ने इस रस की भी गणना भूत रस में की है। इस रस से अद्भुत रस का प्रादुर्भाव होता है।

यह रस मनुष्य में उत्साह रूपी एक अनुपम शक्ति का सञ्चार करता है। इस अद्वितीय शक्ति के प्रादुर्भूत होने से मनुष्य की नस-नस में बिजली काँप जाती है। वह अग्न्याय का ध्वंस करने एवं न्याय का प्रचार करने के लिए सदैव उद्यत रहता है। यहाँ तक कि वह अपने प्राणों की आहुति भी दे देता है।

भरतमुनि^२ ने अविषाद, शक्ति, धैर्य, क्षीर्य तथा त्याग आदि को धीर रस का विभाव माना है। हेमचन्द्र ने नय (प्रतिनायक के प्रति नीति, विनय, असंयोज, अक्षयताय, बल, शक्ति, प्रभाव, विक्रम, अभिषेक आदि) को विभाव, धैर्य (धैर्य, क्षीर्य, गाम्भीर्य, त्याग एवं वैशारद्य) आदि को अनुभाव तथा धृति, (धृति, स्मृति, औग्र्य, गर्व, मति, आवेग एवं हर्ष) आदि को व्यभिचारीभाव माना है^३। नाट्यदर्पणकार रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने धीर रस की अभिनय की दृष्टि से बल, पराक्रम, श्वाय, यश तथा सत्त्वविनिश्चय को प्रमुख माध्यम माना है। पराक्रम से इनका तात्पर्य शत्रु के मण्डलादि पर आक्रमण के सामर्थ्य से है। यश के द्वारा उन्होंने सैन्य, धन, धान्य तथा सम्पत्ति का बोध कराया है। शारिरिक शक्ति को भी यश कहते हैं। श्वाय का अर्थ साम आदि का सम्यक् प्रयोग अर्थात् इन्द्रियबल है। यश मार्त्तिक

१. उत्साहः सर्वकृत्येषु सतवरा मानसी क्रिया । (भावप्रकाश, पृ० ३५)

२. नाट्यशास्त्र, पृ० ८३

३. काव्यानुशासन, अ० २, सू० १४ - १५, १६, १७, १८, १९

गुणख्याति है। तत्त्व का तात्पर्य तत्त्व (यथातथ्य) का निश्चय है^१।

वीर रस का स्थायीभाव उत्साह है। उत्साह प्रदर्शन की कोई निश्चित सीमा नहीं निर्धारित की जा सकती है। इसी से इस रस के अनन्त भेद हैं। संसार में धृति, क्षमा, दम्भ, अस्तेय, शौच, इन्द्रियनिग्रह, बुद्धि, विद्या, सत्य एवं अक्रोध आदि जितने अच्छे गुण हैं, परोपकार, दान एवं दया आदि जितने अच्छे कर्म हैं, सभी में वीररस का प्रदर्शन हो सकता है। कहने का तात्पर्य यह है कि किसी भी क्षेत्र में किसी की यदि असाधारण योग्यता है, तो उस क्षेत्र में उसे 'वीर' सजा से अभिहित किया जाता है^२।

भरत ने वीर रस के तीन भेदों का उल्लेख किया है—युद्धवीर, दानवीर तथा धर्मवीर। भानुदत्त तथा भोजराज ने धर्मवीर के स्थान पर दयावीर का वर्णन किया है। विश्वनाथ ने इस संख्या में धर्मवीर को भी मिलाकर इस रस के चार भेद मान लिए हैं—युद्धवीर, दानवीर, दयावीर, तथा धर्मवीर। नाट्यदर्पणकार ने भी वीर रस के अनेक भेद माने हैं। यथा युद्धवीर, धर्मवीर, दानवीर, गुणवीर, प्रतापवीर और आवर्जनवीर^३।

किन्तु वस्तुतः केवल किसी विषय में संलग्नता की ही उत्साह कहना उचित नहीं है^४। नहीं तो यदि कोई अव्ययन में तत्पर है, तब तो वह 'अध्ययनवीर' कहा जायगा। परन्तु यह संगत नहीं है। यदि इसी प्रकार वीर के भेदों की संख्या बढ़ाई जायगी, तब तो इसके अनन्त भेद मानने पड़ेंगे। वीर रस के भेद का विचार आश्रय तथा भाव के प्राधान्य के माध्यम से किया जाय तो अधिक श्रेयस्कर है। हमारे विचार से वीर रस के भेद में 'गुणवीर' और 'कर्मवीर' ही प्रधान हैं। क्योंकि जगत् में सत्य, क्षमा आदि 'गुण' ही कहे जाते हैं। सत्य बोलना भी गुण है, क्षमा करना भी गुण है। इसी प्रकार परोपकार, दान, दया आदि 'कर्म' कहे जाते हैं। दान देना भी

१. पराक्रम-बल-न्याय-यशस्तत्त्वविनिश्चयः।

पराक्रमः परकीयमण्डलाचारमणसामर्प्यम्। बलं हस्तयश्व-रथ-पदा-
तिघन धान्य-मन्त्र्यादिसम्पत्, शारीरिकी शक्तिर्वा। न्यायः सामाक्षीना
सम्पन्नप्रयोगः। अनेनेन्द्रियजयो गृह्यते। यशः सार्वत्रिकी शौर्यादिगुणख्यातिः।
तत्त्वं यथातम्यं तस्य विनिश्चयः। (नाट्यदर्पण, पृ० १४९)

२. काव्यादर्श, पृ० २४५

३. नाट्यदर्पण, पृ० १४९

४. रस सिद्धान्त : स्वरूप विश्लेषण पृ० ३६१

कर्म है, न्याय के लिए युद्ध करना भी कर्म है। इस प्रकार यदि हम सूक्ष्म रूप से विचार करें तो उपर्युक्त वीर रस के समस्त भेदों का 'गुणवीर' और 'कर्मवीर' में अन्तर्भाव हो जायगा। अतः केवल 'गुणवीर' और 'कर्मवीर' को ही वीर रस का भेद मानना अधिक समत है।

यद्यपि रौद्र तथा वीर रस में भालम्बन, उद्दीपन तथा सञ्चारी भावों की समानता है तथापि इन दोनों में कुछ ऐसी असमानताएँ भी हैं जिनके आधार पर दोनों को पृथक्-पृथक् मानना पड़ता है। सर्वप्रथम तो इन दोनों के स्थायीभाव में ही अन्तर है। वीर रस का स्थायीभाव उत्साह है तो रौद्र रस का स्थायीभाव क्रोध। वीर रस में उत्साह एवं न्याय का प्राधान्य होता है। रौद्र रस में मोह, अहंकार एवं अन्याय का प्राधान्य रहता है। उत्साह में धीरता, प्रसन्नता आदि गुण वर्तमान रहते हैं। पुनश्च इसमें हित एवं अहित का भी विवेक रहता है परन्तु क्रोध में हित एवं अहित का किञ्चित् भी विवेक नहीं रहता है। वीर पुरुष उदार होता है। इसके विपरीत क्रोधी पुरुष अत्यन्त क्रूर होता है। वीर रस में प्रतिक्रिया की भावना नहीं रहती है परन्तु रौद्र रस में यह भावना अत्यन्त तीव्र रहा करती है। उत्साह में पाशवी क्रोध जैसी तीव्रता नहीं रहती है परन्तु क्रोध में यह सुलभ है। यही वीर एवं रौद्र रस में भेद है।

भयानक रस

भयकर परिस्थितियों के कारण भय की उत्पत्ति होती है। यही भय इस रस का स्थायी भाव है। किसी व्यक्ति के स्वर और आकार आदि के वैकृत्य के कारण, पिशाच व उलूक आदि के देखने से, सत्वाघात, निर्जन गृह और अरण्य आदि में गमन करने से, तत्कर आदि के कारण, गुरु एवं दुष्ट आदि के प्रति अपराध करने से, इष्ट जनों के वध, बन्ध आदि देखने, सुनने या चिन्तन आदि से उत्पन्न होता है। स्तम्भ, कम्पनयुक्त हाथ-पैर, ग्रास व मुख में विकार, गले का सूखना एवं मूर्च्छा आदि से इस रस का अभिनय करना चाहिए^१। सङ्का, मोह, दैन्य, आवेग, चपलता, त्रास, अपस्मार, मरण, स्तम्भ, स्वेद, रोमाञ्च, वेपथु स्वरभेद, वैवर्ण्य आदि इस रस के व्यभिचारी भाव हैं।

इस रस का मन पर अत्यधिक प्रभाव पड़ता है। अतः एवं इसके द्वारा लोग भगदड़ में सलग्न हो जाते हैं। जिस समय अनुष्य को भयकर वस्तुओं

१. पताका-कीर्ति-रौद्राजि-शून्य तस्वरदोषज ।

मयानवोर्भनेतव्य स्तम्भरोमाञ्चकम्पनैः ॥ (नाट्यदर्पण, पृ० १४९)

का सामना करना पड़ता है, उस समय यह नितान्त स्वाभाविक है कि मनुष्य ईश्वर की ओर ध्यान लगावे। इसी रस का ही परिणाम है कि मनुष्य कसुपित भावनाओं से दूर रहने का प्रयत्न किया करता है।

यह भयानक रस तीन प्रकार का होता है—व्याजजन्य, अपराधजन्य और विनासितक^१। व्याजजन्य भय वहाने (व्याज) से होने वाला भय होता है। इसे हम 'कृत्रिम भय' की भी संज्ञा प्रदान कर सकते हैं। गुब्बजन आदि के प्रति किए गए अपराध के कारण हम यह सोचकर डर जाते हैं कि पता नहीं इस अपराध के लिए हमें क्या दण्ड मिलेगा। इस भय को 'अपराधजन्य' भय कहते हैं क्योंकि भय की उत्पत्ति ऐसे अवसर पर अपराध के कारण होती है। इसे 'काल्पनिक भय' से भी अभिहित किया जा सकता है क्योंकि इसमें व्यक्ति वस्तुना ही किया करता है कि न जाने कौन सा दण्ड मिलेगा। जो स्वभावतः भोरे लो व बासको को तिनके के हिलने से भी भय होने लगता है, उसे 'विनासितक' भय कहते हैं। भयानक रस का उपर्युक्त विभाजन विभावो के आधार पर किया गया है, जो संगत ही है।

सम्बन्ध के विचार से भयानक रस के दो भेद हो सकते हैं—स्वनिष्ठ एवं परनिष्ठ। अपराध के स्वनिष्ठ होने पर भय स्वनिष्ठ होता है। किसी अन्य व्यक्ति की निर्दयता आदि के कारण जो भय उत्पन्न होता है, उसे हम परनिष्ठ कहते हैं। भावप्रकाशकार ने भयानक के दो भेद बताए हैं—आङ्गिक एवं मानस। आंगिक भय में दिशाओं का भ्रम होता है, सहायता के लिए अपेक्षा की जाती है, इधर-उधर दृष्टि डाली जाती है, हाथ और पैर में कंपन होने लगता है एवं अंगुली चबाई जाती है। मानस भय में हम स्वेद-युक्त हो जाते हैं, आँख और पुतलियाँ चञ्चल हो जाती हैं, सम्यक् ज्ञान नहीं रहता है, कथन-अकथन का ज्ञान नहीं रहता है, स्वर घड़-घड़ हो जाता है। द्रव मुख सूख जाता है। आंगिक एवं मानस भय के उपर्युक्त लक्षण स्वाभाविक ही हैं।

भयानक और करुण इन दोनों का आधार अनिष्ट ही है तथापि भय में अभीष्ट के नाश की आशङ्का अत्यन्त प्रबल रूप में रहती है, परन्तु करुण रस में इष्ट का नाश हो ही जाता है। इसी प्रकार भयानक और रौद्र रस में भी अन्तर्ग है। भयानक में भययुक्त वस्तु से भागने की प्रवृत्ति रहती है, परन्तु रौद्र में उससे डटकर सामना करने की इच्छा विद्यमान रहती है।

रीढ़ आत्मशक्ति का द्योतक है। इसके विपरीत भयानक अन्तःकरण की क्षीनता का द्योतक है।

बीभत्स रस

बहुत से विद्वानों को बीभत्स रस मान्य नहीं है। उन विद्वानों ने इस रस को सद्व्यवर्जक नहीं माना है, परन्तु यह मत ठीक नहीं है। इस रस की विचित्रता के कारण इसे रस मानना ही पड़ेगा। बीभत्स रस हमारे हृदय में विरक्ति का सञ्चार करता है एवं बुरे कर्मों से निन्दा का भाव उत्पन्न कराता है। मसेप में यह कहा जा सकता है कि ईश्वर-भक्ति के मार्ग में जिनकी कामिनी आदि घाटियाँ हैं, उन सबसे यह रस विरक्त कराता है।

इस रस का रसायीभाव जुगुप्सा है। कुछ लोग जुगुप्सा और अश्लीलता को एक ही मानते हैं परन्तु उनका मत समत नहीं है। अश्लीलता शृङ्गार रस में ही सम्भव है। मर्यादा के उल्लंघन को अश्लीलता कहते हैं, किन्तु जुगुप्सा का यह स्वरूप नहीं है। जुगुप्सा का कार्य घृणा उत्पन्न करना है। अश्लीलता के लिए यह आवश्यक नहीं है।

मलिन रूप, बुरी दुर्गन्ध एवं कंकश शब्द आदि विभावों से इस रस की उत्पत्ति होती है। जिन-जिन वस्तुओं से घृणा होती है, वे सब बीभत्स रस के विभाव हैं। किसी के बुरे कार्य भी इस रस के विभाव हो सकते हैं। बीभत्स के लिए यह आवश्यक नहीं है कि श्मशान, शव, रक्त, मान, मज्जा एवं मूत्र आदि का ही वर्णन हो। ऐसी वस्तुएँ भी बीभत्सित हैं जिनके देखने से या जिनका स्मरण करने से अथवा जिनकी कल्पना करने से घृणा हो। जिन वस्तुओं को छूना नहीं चाहिए, जिन पदार्थों का स्पर्श नहीं करना चाहिए, जिन पदार्थों के खाने में स्वभावतः प्रवृत्ति न हो, वे सब बीभत्स रस के विभाव हैं। कफ निकलना, मात्र घूनना, दोषोद्घाटन, गात्र सङ्कोच, मुख के अवयवों का सिकुटना, नाक एवं कान को बन्द कर लेना आदि इस रस के अनुभाव हैं। व्याधि, मोह, अन्वेग, अपस्मार एवं मरण आदि इसके व्यभिचारीभाव हैं।

भरत तथा धनञ्जय ने बीभत्स के छद्मेगी, क्षोभण और शुद्ध ये तीन भेद माने हैं। क्षारदातनय ने बीभत्स के दो ही भेद माने हैं—छद्मेगी और क्षोभण। भरत तथा क्षारदातनय ने विष्ठा तथा कृमि विभाव वाले बीभत्स को छद्मेगी, रुधिरादिजन्य बीभत्स को 'क्षोभण' माना है। धनञ्जय के अनुसार जपन, स्तन आदि के प्रति वैराग्य के कारण उत्पन्न घृणा से शुद्ध बीभत्स

होता है। शोभजन्मा बीभत्स को मानस एव उद्देगी बीभत्स को आङ्गिक कह सकते हैं। मानस बीभत्स में चुप रहना, छिपना आदि लक्षण पाये जाते हैं। उद्देगी में हम वस्त्र से अपने को आच्छादित कर लेते हैं, नेत्रों को बन्द कर लेते हैं, एव शीघ्रतापूर्वक आगे बढ़ जाना चाहते हैं। शारीरिक जुगुप्सा की अपेक्षा मानसिक जुगुप्सा का अत्यधिक महत्व है। मानसिक जुगुप्सा के कारण हम दुष्टों के कुकर्मों पर उनकी निन्दा करते हैं, अनीति के कारण अन्यायी को तिरस्कृत करते हैं दुष्कर्मों एव दुर्गुणों से दूर भागते हैं एव कुसंग का त्याग करते हैं।

बीभत्स और भयानक में बहुत कुछ आलम्बन का साम्य है। अतः व्यक्ति की प्रकृति भेद के अनुसार एव ही आलम्बन से किसी को बीभत्स रस की मिट्टि हो सकती है और किसी को भयानक रस की। एक बालक रमशान को देखकर भयमुक्त हो सकता है, परन्तु वही रमशान एक व्यक्ति के लिए शान्तरस का विभाव हो सकता है। बीभत्स रस का स्थायीभाव जुगुप्सा है। इसमें सुरक्षा की भावना वर्तमान रहती है। भय में भी सुरक्षा की भावना मूलतः विद्यमान रहती है परन्तु इन दोनों में कुछ भेद है। भय में पलायन की भावना प्रबल रूप से विद्यमान रहती है, परन्तु बीभत्स में नहीं। बीभत्स में घृणा से बचने के लिए हम आँख मूँद सकते हैं, मुख दूसरी ओर कर सकते हैं कि तु भयानक रस में पलायन आवश्यक है। भयानक रस में मनुष्य की शक्तियाँ केन्द्रित हो जाती हैं शक्तियों की अधिकता भी प्रकट होती यही कारण है कि भय की अवस्था में व्यक्ति अपनी साधारण शक्ति की अपेक्षा अधिक कार्य कर सकता है। भय की अवस्था में वह अधिक तीव्र गति से दौड़ सकता है, क्रूढ़ सकता है, परन्तु बीभत्स में शक्तियाँ बिखर जाती हैं। इनका हास हो जाता है। भय में धैर्य का अभाव रहता है, बीभत्स में लिए यह आवश्यक नहीं है।

अद्भुत रस

भरत के अनुसार बधा का प्रवाह गोपुच्छ सहस्र होना चाहिए जिसका अन्त में आश्चर्य का उद्घाटन करना चाहिए^१। कहने का तात्पर्य है कि

१. कार्यं गोपुच्छाग्र वक्तव्यकाव्यवधनमासाद्य ।

ये चोदात्ता भावा ते सर्वे पुष्टत कार्या ॥

सर्वेषां काव्यानां नानारमभावयुक्तियुक्तानाम् ।

निर्वहणे वक्तव्यो नित्यं हि रसोद्भूतस्तज्ज्ञैः ॥

(नाट्यशास्त्र, अध्याय २०-४६-४७)

समस्त नाटको के अन्त में अद्भुत रस का समावेश करना चाहिए। नारायण पण्डित ने अद्भुत रस को ही प्रधान माना है क्योंकि चमत्कार ही रस का सार है। अद्भुत रस में चमत्कार की जैसी सिद्धि होती है, वैसी अन्य किसी रस में नहीं। रस का मार चमत्कार है और इस चमत्कार का मारस्वरूप अद्भुत रस है। अभिनवगुप्त के अनुसार चमत्कार शब्द के तीन अर्थ हैं—
(१) प्रसुप्त वासना के साम साधारणीकरण का परिचय जनित एक शिशिष्ट चेतना का उद्बोध। (२) चमत्कारजनित अलौकिक आह्लाद। (३) चमत्कार द्वारा उद्भूत क्रम्य एवं पुलक आदि शारीरिक व्यापार। अभिप्राय यह है कि चमत्कार चित्त का विस्तार है। उसे 'विस्मय' की सत्ता से भी अभिहित किया जाता है। विस्मय स्थायीभाव स्वरूप अद्भुत रस है।

यह अद्भुत रस दिव्यजनो के दर्शन, इन्द्रजाल (मन्त्र, द्रव्य, ह्राप एवं युक्ति के द्वारा असम्भव वस्तु का प्रदर्शन), रम्य अर्थ (रम्य शिल्प कर्म, रूप, वाक्य, गन्ध, रस स्पर्श, सूत आदि) के साक्षात्कार, अभीष्ट प्राप्ति आदि विभावो में उत्पन्न होता है। रोमाञ्च, हर्ष, नयन-विस्तार, अनिमेष-निरीक्षण, गद्गद वचन, वेपथु एवं स्वेद आदि इसके अनुभाव हैं^१। वेग, जडता, सम्भ्रम आदि इसके व्यभिचारी भाव हैं।

अद्भुत रस में प्रभावित होकर हम लोग प्रकृति के गूढतम रहस्यों की बोध में लाने का प्रयत्न करते हैं। इसी रस के द्वारा हमें परमात्मा की सर्वव्यापकता का पता लगता है। भरतमुनि ने अद्भुत रस के दो भेद बताए हैं—दिव्य तथा आनन्दज। दिव्य दर्शन से दिव्य, अद्भुत तथा हर्षमय विस्मय से आनन्दज अद्भुत होता है^२। भरत ने अद्भुत रस का उपयुक्त विभाजन विभावो के आधार पर किया है। शारदातनय ने अन्य रसों के समान ही अद्भुत के भी वाचिक, आङ्गिक तथा मानस नामक तीन भेद माने हैं। वाचिक अद्भुत के अन्तर्गत हाहाकार, साधुवाद, कपोल स्फालन, ध्वनि, उच्चहास, हर्ष, घोष, गीत तथा उच्चस्तर आदि विकार प्रदर्शित किए जाते हैं। आङ्गिक अद्भुत के अन्तर्गत चलायुलिभ्रमण, परस्पर आश्लेष एवं एक दूसरे की हथेलियों का स्पर्श होता है। मानस अद्भुत के अन्तर्गत ध्यान,

१ नाट्यदर्पण, पृ० १५०

२ दिव्यजश्चानन्दजश्चैव द्विधास्यातोऽद्भुतो रसः ।

दिव्यदर्शनजो दिव्यो हर्षानन्दश्च स्मृतः ॥

नयन-विस्तार, प्रसादपूर्ण मुख तथा दृष्टि, आनन्दाश्रु, रोमाञ्च, अनिमेष दृष्टि एवं मन चाञ्चल्य आदि का प्रदर्शन किया जाता है^१। कुछ आवायों ने अद्भुत के चार भेद माने हैं—दृष्ट, श्रुत, संकीर्तित एवं अनुमित। जिसके देखने पर आश्चर्य प्रकट किया जाय, उसे दृष्ट अद्भुत कहते हैं। श्रुत अद्भुत में लोकोत्तर कार्य सुनने पर आश्चर्य होता है। जिसका संकीर्तन एवं वर्णन आश्चर्य रूप में किया जाय, उसे संकीर्तित अद्भुत कहते हैं। अनुमित अद्भुत में अद्भुतता को अनुमान द्वारा प्रकट किया जाता है।

यद्यपि हास्यरस एवं अद्भुत रस में यत्किञ्चित् साम्य है, तथापि दोनों में कुछ भेद भी है। यो तो दोनों रसों का आधार विपरीतता ही है, परन्तु अद्भुत में विपरीतता का प्राधान्य अधिक है। हास्य लौकिक घटनाओं पर आश्रित है एवं अद्भुत लोकोत्तर घटनाओं पर। हास्य में विवेक बना रहता है, जब कि उपरि अद्भुत में अल्प समय के लिए विवेक-शून्य हो जाता है। यही दोनों रसों में मूलतः भेद है।

यद्यपि समस्त विद्वानों ने रस की अनेकता का प्रतिपादन किया है तथापि रसों की भिन्नता केवल औपचारिक या औपाधिक है। रत्यादि उपाधियों के भेद से रस विलक्षण प्रतीत होता है, किन्तु आनन्द रूप से वह एक ही है^२। परमानन्द का आस्वाद ही रस है और वह सभी रसों में एक समान है। अतएव समस्त रस एक ही हैं। यथा एक ही मधुर नख अन्न, छेना आदि संयोग में भिन्न-भिन्न प्रतीत होता है एवं विभिन्न नामों से अभिहित किया जाता है, उसी प्रकार विभावादि के संयोग से एक ही आनन्दास्वाद रस विभिन्न संज्ञाओं से अभिहित किया जाता है। भट्ट वृत्तिह के अनुसार भी नूटस्य स्वादात्मक रस एक ही होता है^३।

१. भावप्रकाश, तृ० अधिहार, पृ० ६६

२. रसस्यानन्दधर्मत्वादेक्यम्, भाव एव हि।

उपाधिभेदाद्वानात्थं, रत्यादय उपाधयः। (अलङ्कारकोस्तुभ, पृ० ६३)

३. अष्टायेव स्यामिन् इति कृत. ? तावतामेव स्वादात्मकत्वापत्ति चेत्, किमेतेष्वनूयूत एकः स्वादात्मा ? तर्ह्यनन्तरमिदमुक्तम् एतेषां नूटस्य एक एव स्वादात्मा, एते च तद्विधेया इति—

अत्र (अतः) सर्वेषां नूटस्या (स्य) एक एव स्वादात्मा।

(नम्बर ऑफ रसाञ्ज में उद्धृत, पृ० १७७)

भरत ने भी रस शब्द का प्रयोग 'न रयाहते कश्चिदर्थः प्रवर्तते' पक्ति में एक वचन में किया है। भरत सूत्र की व्याख्या करते हुए अभिनवगुप्त ने स्पष्ट रूप से लिखा है कि रस की सख्या में बहुत्व बतलाकर यही पर एकत्व बतलाने का रहस्य यही है कि रस परमार्थ की दृष्टि से एक है^१। रस का विभाजन तो केवल व्यवहार की दृष्टि से किया जाता है। रस की वास्तविक अवस्था तन्मयीमग्न की अवस्था है जहाँ हम अपने और अपने से सम्बन्धित विषय ज्ञान को एकमात्र अनुभूति में लय कर देते हैं। कहने का सारांश है कि रस आस्वाद और आनन्द के रूप में एक ही है। उसके भेद औपाधिक मात्र हैं।

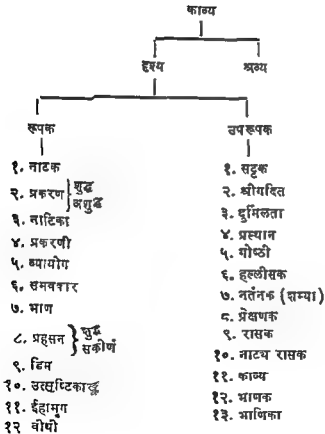


१ पूर्वोक्त बहुवचनमत्र धेकवचनं प्रयुक्तज्ञानस्यायमाशयः । एक एव तावत्परमार्थतो रसः सूत्रस्यानन्वेन रूपके प्रतिभाति । तस्यैव पुनर्भावदृशा विभागः
(अभिनवभारती, भाग १, पृ० २७१)

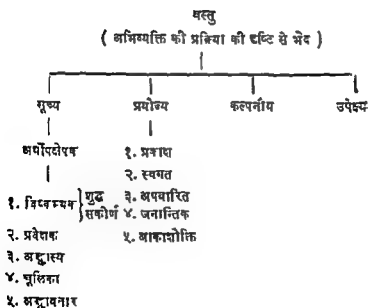
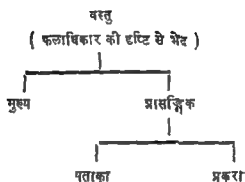
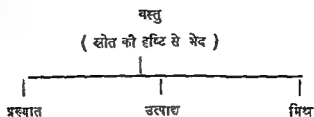
परिशिष्ट

चार्ट्स (Charts)

प्रथम अध्याय



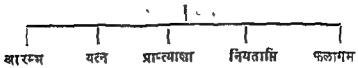
द्वितीय अध्याय



द्वितीय अध्याय

१९७

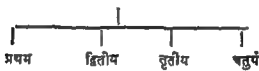
अवस्था



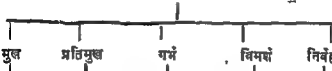
उपाय



पताकास्थानक

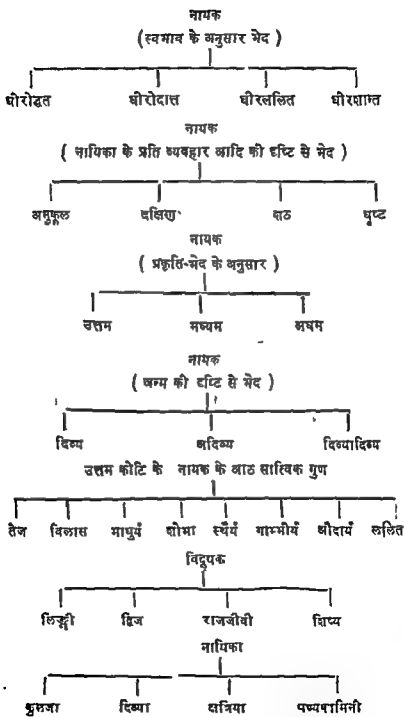


सन्धि



- | | | | | |
|--------------|--------------|---------------|--------------|----------------|
| १. उपक्षेप | १. विलास | १. संप्रह | १. द्रव | १. सन्धि |
| २. परिकर | २. धूनन | २. रूप | २. प्रसङ्ग | २. निरोध |
| ३. परिन्यास | ३. रोष | ३. अनुमान | ३. सम्प्रेष | ३. ग्रन्थन |
| ४. समाहित | ४. सान्त्वन | ४. प्रार्थना | ४. अपवाद | ४. निर्णय |
| ५. उद्भेद | ५. वर्णसंहति | ५. उदाहृति | ५. छादन | ५. परिभाषा |
| ६. करण | ६. नमं | ६. क्रम | ६. द्युति | ६. उपास्ति |
| ७. विलोमन | ७. नमंद्युति | ७. उद्वेग | ७. वेद | ७. कृति |
| ८. भेदन | ८. ताप | ८. विद्रव | ८. विरोध | ८. आनन्द |
| ९. प्रापण | ९. पुष्प | ९. आक्षेप | ९. संरम्भ | ९. समय |
| १०. युक्ति | १०. प्रगमन | १०. अधिबल | १०. शक्ति | १०. परिगृहण |
| ११. विधान | ११. वक्ष | ११. मार्ग | ११. प्ररोचना | ११. भाषण |
| १२. परिभावना | १२. उपन्यास | १२. असत्याहरण | १२. आदान | १२. पूर्वभाव |
| | १३. अनुमर्षण | १३. तोटक | १३. व्यवसाय | १३. काव्यसंहार |
| | | | | १४. प्रशस्ति |

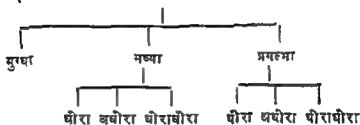
तृतीय अध्याय



तृतीय अध्याय

नायिका

(अवस्था तथा कामभावना के आधार पर वर्गीकरण)



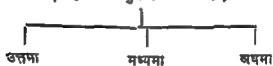
नायिका

(नायक के सम्बन्ध के आधार पर वर्गीकरण)



नायिका

(प्रकृति के अनुसार वर्गीकरण)



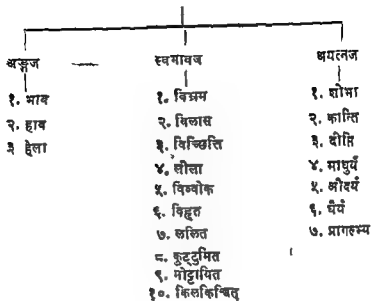
नायिका

(अवस्था (Situations) के आधार पर वर्गीकरण)

१. प्रीतिप्रिया
२. विप्रलम्भा
३. सखिडता
४. कलहान्तरिता
५. विरहोत्कण्ठिता
६. वासकसज्जा
७. स्वाधीनभर्तृका
८. अभिसारिका

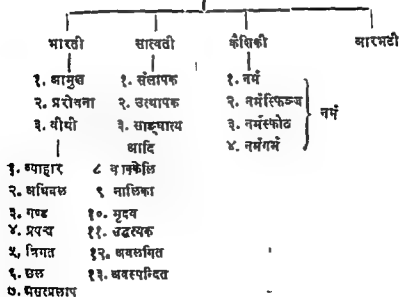
तृतीय अध्याय

नायिका के अलंकार



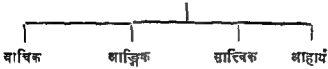
चतुर्थ अध्याय

श्रुति



चतुर्थ अध्याय

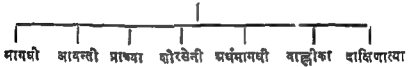
अभिनय



भाषा



प्राकृत भाषा



उत्तमाङ्ग

१. आकम्पित
२. कम्पित
३. ध्रुत
४. विध्रुत
५. परिवाहित
६. अप्रुत
७. अवध्रुत
८. अंचित
९. निहंचित
१०. परावृत्त
११. उत्थित
१२. अधोगत
१३. कलित

चतुर्थं अध्याय

दृष्टि	नेत्रतारक
१. कान्ता	१. भ्रमण
२. भयानका	२. बलन
३. हास्या	३. पातन
४. कठणा	४. घासन
५. अद्भुता	५. प्रवेशन
६. रौद्रा	६. विवर्तन
७. धीरा	७. समुद्बुत्त
८. बीभत्सा	८. निष्क्राम
९. स्निग्धा	९. प्राकृत
१०. हृष्टा	अक्षिपुष्ट
११. दीना	१. उन्मेष
१२. क्रुद्धा	२. निमेष
१३. दया	३. प्रसृत
१४. मयान्विता	४. कुञ्चित
१५. जुगुप्सिता	५. सम
१६. विस्मिता	६. विवर्तित
१७. क्षुब्धा	७. स्फुरित
१८. मलिना	८. पिहित
१९. श्रान्ता	९. विताडित
२०. लज्जान्विता	
२१. ग्लाना	ध्रू
२२. शङ्किता	१. उत्क्षेप
२३. विषण्णा	२. पातन
२४. मुकुला	३. भ्रुकुटी
२५. कुञ्जिता	४. चतुर
२६. अभितप्ता	५. कुञ्चित
२७. जिह्वा	६. रेचित
२८. ललिता	७. सहज

चतुर्थं अध्याय

नासिका

१. नता
२. मन्दा
३. विकृष्टा
४. सोच्छ्वासा
५. विकृष्टिता
६. स्वाभाविका

गण्ड

१. क्षाम
२. फुल्ल
३. विस्तरित
४. कम्पित
५. कुञ्चित
६. सम

त्रिबुक्

१. कुट्टन
२. खण्डन
३. छिन्न
४. चुक्कति
५. लोहित
६. सम
७. दष्ट

ग्रीवा

१. समा
२. नता
३. उघ्रता
४. त्र्यम्बा
५. रेचित
६. कुञ्चित
७. मञ्चित
८. वलिता
९. विवृता

हाथ

१. पताका
२. त्रिपताका
३. कर्तरीमुख
४. अर्धचन्द्र
५. अरालहस्त
६. शुक्रतुण्ड
७. मृष्टि हस्त
८. शिखर
९. कर्पिल
१०. खटकामुख
११. सूचीमुख
१२. पद्मकोष
१३. सर्पसिरा
१४. मृगशीर्षक
१५. बलपल्लव
१६. चतुर
१७. भ्रमर
१८. हंसवक्त्र

१९. हंसपक्ष
२०. संदेह
२१. ऊर्णनाभ
२२. ताम्रचूड आदि

चतुर्थं अध्याय

संयुक्त हस्त

|

१. अञ्जलि
२. कपोत
३. कंकट
४. स्वस्तिक
५. खटकावर्धमानक
६. नियध
७. दोल
८. पुष्पपुट
९. मकर
१०. मज्जदंत
११. अवहित्य
१२. वर्धमान

पादबंधभाग

|

१. नत
२. समुन्नत
३. प्रसरित
४. विवर्तित
५. अपमृत

मदा

|

१. आभुग्न
२. निर्भुग्न
३. प्रकम्पित
४. उद्वाहित
५. सम

उदार

|

१. साम
२. खल्ल
३. पूर्ण
- उद
१. कम्पन
२. बलम
३. स्तम्भन
४. उद्वर्तन
५. विवर्तन

कटि

|

१. छिन्ना
२. निवृत्ता
३. रेचिता
४. प्रकम्पिता
५. उद्वाहिता

जङ्घा

|

१. आवर्तित
२. नत
३. क्षिप्र
४. उद्वाहित
५. परिवृत्त

पाद

|

१. उद्वर्तित
२. सम
३. अप्रतलसञ्चर
४. अञ्चित
५. क्षुञ्चित

गति

|

१. धीरा
२. मध्यमा
३. द्रुता

नेपथ्य

|

१. पुस्त
२. बलङ्कार
३. अङ्गरचना
४. सञ्जीव

पञ्चम अध्याय

विभाव

आलम्बन

उद्दीपन

विषय आशय

विषयगत वहिगत

अनुभाव

अभिप्रायीभाव

१. वेपथु
२. स्तम्भ
३. रोमाञ्च
४. स्वरभेद
५. अथु
६. मूर्च्छा
७. स्वेद
८. दीर्घप्य

१. निर्वेद
२. म्लानि
३. शयस्मार
४. शङ्का
५. असूया
६. मद
७. श्रम
८. चिन्ता
९. बापल
१०. आवेग
११. मति
१२. व्याधि
१३. स्मृति
१४. धूनि
१५. अमर्ष
१६. मरण
१७. मोह
१८. निद्रा
१९. गुप्त
२०. मोक्ष
२१. हर्ष
२२. विषाद
२३. जगमाद

२४. दैन्य
२५. घ्रीडा
२६. प्रास
२७. तर्क
२८. गर्व
२९. ओत्सुक्य
३०. अवहिर्षा
३१. जाह्न्य
३२. आलस्य
३३. विषयोद्य

पञ्चम अध्याय

स्वायीभाव

|

१. रति

२. हास

३. शोक

४. क्रोध

५. उरसाह

६. भय

७. जुगुप्सा

८. विस्मय

९. शम

रस-दोष

|

१. अनौचित्य

२. मञ्जो की उग्रता

३. मुख्य रस की पुष्टि का अभाव

४. रस का अधिक विस्तार

५. प्रधान रस का विस्मरण

षष्ठ अध्याय

रस

|

शृङ्गार	हास्य	करुण	रोद्र	वीर	भयानक	वीरभ्यस्त	अद्भुत	शा
---------	-------	------	-------	-----	-------	-----------	--------	----

शृङ्गार रस

(नायक-नायिका के सम्बन्ध के आधार पर)

सम्भोग

विप्रलम्भ

भान	प्रवास	शाप	इच्छा	विरह
-----	--------	-----	-------	------

हास्य रस

(प्रकृतियों के आधार पर वर्गीकरण)

स्मित	हसित	विहसित	उपहसित	अपहसित	अतिहसित
-------	------	--------	--------	--------	---------

वीर रस

मुद्धवीर	धमंवीर	दानवीर	गुणवीर	प्रतापवीर	आवर्जनवीर
----------	--------	--------	--------	-----------	-----------

सहायक ग्रन्थ सूची

- अग्निपुराण : व्यास—सेमराल्ज शीकुप्पुदास, बम्बई, १९२०
- अभिज्ञानशाकुन्तल : कालिदास—चोखम्बा संस्कृत सीरीज आफिस
बनारस सिटी, वि० सं० १९९२
- अभिनवभारती : अभिनवगुप्त—गायकवाड़ ओरियण्टल सीरीज, १९५६ ई०
- अलंकार कोस्तुम : कवि कर्णभूर
- इण्डियन थियेटर : चन्द्रभानुगुप्त—मोतीलाल बनारसीदास, १९५४ ई०
- उत्तररामचरित : महाकवि भवभूति—बुकलेण्ड प्रेस कलकत्ता, १९१५ ई०
- ऐन एसे आन इमेटिक पोयजी—जॉन ड्राइडेन
- काव्यादर्श : दण्डी—प्रकाशक के. राय., १७६, विवेकानन्द रोड, कलकत्ता
- काव्यानुशासन : हेमचन्द्र—निर्णय सागर प्रेस बम्बई, १९०१ ई०
- काव्यप्रकाश : मम्मट—मण्डारकर ओरियण्टल रिसर्च इंस्टीच्यूट, पूना
१९५० ई०
- काव्यप्रदीप : गोविन्द—निर्णय सागर प्रेस, बम्बई, १९१२ ई०
- काव्यमीमांसा : राजशेखर—ओरियण्टल इंस्टीच्यूट बङ्गोदा, १९३४ ई०
- काव्यालङ्कार : वामन—निर्णय सागर प्रेस, बम्बई, प्रथम संस्करण
- कुमारसम्भव : कालिदास—ब्रायनकोर गवर्नमेण्ट प्रेस, १९१४ ई०
- गाथा सप्तसती : सातवाहन—निर्णयसागर प्रेस, बम्बई, १९११ ई०
- टाइम्स ऑफ संस्कृत ड्रामा : डा० आर. मनकद—उमि प्रकाशन मन्दिर,
कराची १९३६ ई०
- ट्रांसलेशन ऑफ दि नाट्यशास्त्र : एम० घोष
- टिसकोस ऑफ दि इंग्लिश स्टेज : थॉर० फेल्लको
- थियोरी ऑफ ड्रामा : ए. निकोल—जार्ज. जी. हैरप ऐण्ड क०, १९३७ ई०
- थियेटर ऑफ हिन्दूज : एच० एच० विक्सन ऐण्ड अदर्स—सुशीलगुप्त लिमिटेड,
१९५५ ई०
- वदरूपक : धनञ्जय—गुजराती प्रिंटिंग प्रेस, बम्बई, १९१४ ई०
- दि लाज ऐण्ड प्रैक्टिस ऑफ संस्कृत ड्रामा : एस० एन० शास्त्री—चोखम्बा
संस्कृत सीरीज आफिस, वाराणसी, १९६१ ई०
- नम्यर ऑफ रसाज् . बी. रायवन—अध्याय लाइब्रेरी, मद्रास, १९४० ई०
- नाट्य की परत : डा० एस० पी० सत्रो—साहित्यभवन प्राइवेट लिमिटेड,
१९५९ ई०
- नाट्य कला : रघुवंश—नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, १९६१ ई०
- नञ्जराजयशोभूपण : अभिनव कालिदास—ओरियण्टल इंस्टीच्यूट बङ्गोदा,
१९३० ई०

- नागानन्द श्री हर्षदेव—त्रिवेन्द्रम सस्कृत सीरीज, १९१७ ई०
 नाटकलक्षणरत्नकोश सागरनिदिन—ग्र्याक्सफोर्ड युनिवर्सिटी प्रेस, १९३७ ई०
 नाट्यशास्त्र भरत—विद्याविलास प्रेस १९२६ ई०
 नाट्यदर्पण रामचन्द्र—गुणचन्द्र—ओरियण्टल इन्स्टीच्यूट बडोदा, १९५९ ई०
 निर्भयभोमयायोग रामचन्द्र—धर्माभ्युदय प्रेस बनारस, वीर स० २४३७
 पोयटिक्स अरिस्टाटिल—एवरीमैस लाइब्रेरी, १९३४ ई०
 प्रैक्टिकल क्रिटिसिज्म आई० ए० रिचर्ड्स
 भावप्रवाह सारदातनय—गायकवाड ओरियण्टल सीरीज, १९३० ई०
 महावीरचरित भवभूति—निर्णयसागर प्रेस, बम्बई, १९१० ई०
 मिल्टन वर्सस सालदे ऐण्ड लॅण्डार डिविवन्सी
 मृच्छकटिक सूद्रक—आर० डी० करमरकर, दामोदर विला, पूना ४
 महाभारत व्यास—गीता प्रेस, गोरखपुर
 मालविकाग्निमित्र कालिदास—दामोदर विला, पूना ४, १९५० ई०
 मुद्राराक्षस विशाखदत्त—श्री हरिकृष्ण निबन्ध भवनम् बनारस, १९४९, ई०
 रससिद्धान्त स्वरूप विश्लेषण—डा० आनन्दप्रकाश दीक्षित—राजकमल
 प्रकाशन, १९६० ई०
 रसरत्नप्रदीपिका अल्लराज—भारतीय विद्याभवन, बम्बई, १९४५ ई०
 रसतरंगिणी भानुदत्तमिश्र
 रघुवश कालिदास—चौखम्बा सस्कृत सीरीज, १९२६ ई०
 रत्नावली श्रीहर्षदेव—गोपाल नारायण एण्ड कम्पनी, बम्बई, १९२५ ई०
 रसार्णवमुधाकर शिगभूपाल—त्रिवेन्द्रम सस्कृत सीरीज, १९१६ ई०
 व्यक्तित्वविवेक महिमभट्ट—चौखम्बा सस्कृत सीरीज, बनारस, १९३६ ई०
 विक्रमोर्वशीयम् कालिदास—निर्णयसागर प्रेस, बम्बई, १९२५ ई०
 वेणीसहार भटनारायण—निर्णयसागर प्रेस बम्बई १०२५ ई०
 संगीतरत्नाकर शाङ्गदेव—आनन्दाश्रम मुद्रणालय
 सकालोजिकल स्न्डीज इन रस डा० राकेश गुप्त—चौखम्बा सस्कृत सीरीज
 वाराणसी, प्रथम संस्करण
 शृंगारप्रकाश भोजदेव—मद्रास १९४६ ई०
 सरस्वतीकण्ठाभरण भोजदेव—निर्णयसागर प्रेस, बम्बई, १९३४ ई०
 साहित्यदर्पण, ~~विश्वनाथ~~ प्रकाशक प० श्री बाधुबोध विद्याभूषण तथा
 प० श्री नित्यबोध विद्यारत्न